Domenico Fetti

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der

K. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Mary Endres-Soltmann

München
Münchner Buchgewerbehaus M. Müller & Sohn.
1914

Eingereicht am 15. Oktober 1914

Genehmigt auf Antrag von Professor Dr. H. Wölfflin

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Dezember 1914

Meinem Vater

Dr. Rudolph Soltmann

gewidmet.

Inhalt:

Anhang

I.

Das Leben von Domenico Fetti und seiner Schwester Lucrina.

Baglione[1]) bringt den ersten zusammenhängenden Bericht über Domenico und Lucrina Fetti. Es geschieht im Anschluß an die Biographie des Florentiner Malers und Architekten Lodovico Cardi da Cigoli. Dieser wird als Domenico Fettis Lehrer genannt. Die möglichst wortgetreue Wiedergabe jener Stelle lautet: „Cigoli hatte auch noch einen anderen Schüler namens Domenico Fetti aus Rom, der als junger Mensch zwei Halbfiguren von Engeln malte, die das von Putten in der Luft gehaltene Bild der Himmelskönigin anbeten. Heute befindet es sich in dem linken Seitenschiffe von St. Lorenzo in Damaso zu Rom über einem Altare. Kardinal Ferdinand Gonzaga, der spätere Herzog von Mantua, nahm diesen Jüngling zu sich an den Hof und später mit nach Mantua, wo Fetti Gelegenheit hatte, die Meisterwerke der berühmtesten Künstler, die es auf diesem Gebiete je gegeben hat, zu studieren und zu kopieren; und so kam er derartig vorwärts, daß er ein namhafter Maler wurde; und er malte in der Stadt Mantua verschiedene sehr schöne Werke nicht allein für jenen edlen Herrscher, sondern auch für andere. Zuletzt begab er sich nach Venedig, wo er infolge von Ausschweifungen erkrankte und in wenigen Tagen dort das Leben ließ, ungefähr im 35. Jahre seines Lebens. Dieser Domenico Fetti hatte eine Schwester, die ebenfalls malte, und der durchlauchtigste Fürst, der ein außerordentlicher Liebhaber von Talenten war, vorzüglich in der Malerei, ließ nicht nur sie nach Mantua kommen, sondern auch den Vater und die ganze Familie, die er alle versorgte. Lucrina brachte er als Nonne in ein vornehmes Kloster; auch dort übte sie in guter Weise die Malkunst. Mit Liebe arbeitend, bereicherte sie nicht nur dieses Kloster mit mancherlei Gemälden, sondern schmückte mit ihren Farben auch noch andere Klöster der edlen Stadt Mantua.“

Filippo Baldinucci[2]), auch einer der wichtigsten Biographen aus dem 17. Jahrhundert, gibt fast denselben Wortlaut wieder. Er fügt eine wichtige Angabe über einige Bilder bei, die an gegebener Stelle später angeführt werden wird.

Diese beiden Autoren werden nun die Quellen für alle weiteren, meist sehr knappen Notizen über Fetti. Antonio Orlandi[3]) erweitert seinen Bericht noch folgendermaßen: „Er übte sich an den Werken Giulio Romanos und wurde sein tüchtiger Nachahmer.“ Diese irrtümliche Floskel findet sich heute noch in manchen Galeriekatalogen.

---

1) Giovanni Baglione: Le Vite de' Pittori 1644, S. 147.

2) Filippo Baldinucci: Notizie de' professori del disegno Firenze (1681—1720) 1846, Bd. III, S. 282.

3) Antonio Orlandi: Abcedario Pittorico. Bologna 1718, S. 132.

In Rom wurde Fetti geboren, in Rom beginnt seine künstlerische Laufbahn unter der Leitung eines Florentiners. Allem Anschein nach ist die Familie römisch; doch findet sich der Name Fetti schon im Trecento auch in Florenz. Baldinucci[4]) berichtet ganz kurz von einem Bildhauer Giovanni Fetti, der um 1367 tätig war.

Für die ersten zwanzig Jahre von Fettis Leben ist es mit urkundlichem Material bis jetzt sehr schlecht bestellt. Baglionis Angaben beruhen anscheinend auf mündlicher Überlieferung, doch ist deshalb kein Grund vorhanden, an seinem Geburtsjahre 1589 zu zweifeln[5]), welches sich durch die Altersangabe von 35 Jahr bei seinem Tode ergibt.

Fettis Lehrer, Lodovico Cardi da Cigoli, Maler und Architekt, am 21. September 1559 in Castelvecchio di Cigoli geboren, war als einer der besten Künstler seiner Zeit berühmt. Bis zum Jahre 1604 betätigte er sich hauptsächlich in Florenz und vornehmlich am Hofe der Medicäer. Am 3. April 1604 siedelte er nach Rom über. Schon vier Jahre darauf kehrte er nach Florenz zurück, um die Stadt für die Hochzeitsfeierlichkeiten Cosimos II. zu schmücken. Seit dem Jahre 1609 lebte er dann wieder in Rom, wo er bis zu seinem Tode noch eine reiche Tätigkeit entfaltete. „Dolse la sua morte a tutta Roma" berichtet sein Neffe Giovan Battista Cigoli, der 1628 eine Vita seines berühmten Oheims niederschrieb[6]).

Cigolis[7]) Rolle war die eines Vermittlers. „Das Problem seiner künstlerischen Entwicklung ist die Überwindung des Manierismus. So wurde er in Florenz der Begründer des Barockstiles in der Malerei" (Busse). Domenico Fetti gehörte zu seinem zahlreichen Schülerkreis, doch kann er nur wenige Jahre unter seiner Anleitung zugebracht haben. Von dem „Lehrer" Cigoli erzählt sein Neffe, daß er seinen Schülern eindringlichst empfahl, zurückgezogen zu leben. Denn — wie er ihnen sagte — um ein verdienstvoller Künstler zu werden, müsse man sich von seinem Berufe durchdringen lassen, der — wie er auch sei — den ganzen Mann verlangt. Es wäre nicht nötig, sich zu zerstreuen und seine Einbildungskraft mit allerlei Trugbildern zu erfüllen. Dadurch würde man nur zerstreut und unlustig an die Arbeit gehen, welche mannigfache Einfälle erfordere. Habe man sich aber diese nicht vorher gründlich überlegt, könne man ihnen nur schlecht durch der Hände Arbeit Ausdruck verleihen. Man solle die menschliche Schönheit nur als Förderung für die Kunst lieben, darum das Schöne vom Schönen scheiden und nur im Vollkommensten die Natur nachahmen, ohne alle geilen und unzüchtigen Gedanken.

Ehe jener Kardinal und späterer Duca Ferdinando di Mantova aus dem Geschlecht der Gonzaga eine so entscheidende Wendung in dem künstlerischen wie persönlichen Leben des jungen Fetti herbeiführte, hören wir nicht viel mehr als die obige Erwähnung seiner Mithilfe bei einem Bilde des Lehrers.

---

4) Filippo Baldinucci: a. a. O. 1681, S. 80.

5) Hugo Schmerber: Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Straßburg 1906, S. 126, Anm.

6) Zur 300jährigen Wiederkehr von Cigolis Todestag von der Comune della Città di S. Miniato herausgegeben 1913.

7) K. Busse: Manierismus und Barock, nachgewiesen an dem Florentiner Lodovico Cardi da Cigoli. Leipzig 1913. ders. Thieme-Becker, Künstlerlexikon.

Kardinal Ferdinando II. mußte sich mit Waffengewalt die Herrschaft erzwingen. Am 17. Februar 1617 vermählte er sich mit Katharina, der Schwester Cosimos II. von Toskana. Seine Schwester Eleonora, die spätere Gemahlin Kaiser Ferdinands II., zog sich damals von dem glänzenden Hofleben in das stille Ursulinerinnenkloster zurück. Hier weilte dann auch Lucrina Fetti, und hinterließ uns die Porträts von Eleonora und deren Nichte Eleonora, welche ebenfalls in das Kloster eingetreten war. Scipione Aug. Maffei[8]) berichtet über Duca Ferdinando: „Im Jahre 1613 übernahm Kardinal Ferdinando Gonzaga die Thronfolge in den Staaten von Mantua und Monferrato und entsagte dem Kardinalshut. Ferdinand war unzweifelhaft ‚l'aurore e l'onore' der schönen Künste und Wissenschaften, und ich weiß nicht, ob Europa nach Karl dem Großen und König Alphons von Neapel einen weiseren und beredteren Herrscher besessen hat." So übertrieben dies klingen mag, so ist es doch begreiflich, daß diesem letzten würdigen Sproß des Herzoghauses so hohe Anerkennung gezollt wurde.

Wann und wodurch Ferdinands Aufmerksamkeit auf den noch sehr jugendlichen Cigolischüler Domenico Fetti gelenkt wurde, entzieht sich unserer Kenntnis. Schon als Kardinal spielte Ferdinand in der Künstlerschaft Roms eine bedeutende Rolle; so hatte er auch damals für Caravaggio vermittelnd eingegriffen. Aus dem Briefe eines gewissen Vincenzo Giugni da Firenzi vom 20. September 1605, der für den Mantuaner Hof Bildereinkäufe besorgte, geht hervor, daß ihm Cigoli selbst auch bekannt war: „Ich bin zufrieden, daß Sua Altezza das Bild gefallen hat. Der Name des Malers ist Lodovico Cardi, besser bekannt als Cigoli; ein Mann, der das Primat unter den Künstlern von heute hält und in St. Peter zu Rom eine Kapelle begonnen hat." Jedenfalls hat Ferdinand noch zu Lebzeiten Cigolis Bilder von seinem Schüler in Rom gekauft. Leider hat er dem Eintrag hierüber in seinem römischen Ausgabenbuch nichts Näheres beigefügt. Am 7. Dezember 1611 waren von Paul Bril Landschaften gekauft worden, und am 22. September 1612 erhielt Domenico Fetti 80 Skudi für seine Gemälde. Cigolis Tod am 8. Juni 1613 löste das Atelier auf. Im Herbst 1613 richtete Fetti von Rom aus ein nicht mehr vorhandenes Memoriale an seinen hohen Gönner in Mantua, welches dieser am 12. Oktober mit folgenden Worten an seinen excollega di corpöra, Kardinal Montalto[9]) (der auch unter den Persönlichkeiten genannt wird, die Cigoli in seinen letzten Tagen mit liebevoller Pflege umgaben), sandte: „Aus beigelegter Bittschrift werden Hoheit ersehen, um welche Gefälligkeit mich Domenico Fetti anging. Ich möchte ihm seinen Wunsch erfüllen und füge deshalb diese Zeilen hinzu, um die Ansprüche dieses Mannes Eurem Wohlwollen zu empfehlen, damit er durch die erstrebte Vergleichung (hier wird die Schrift undeutlich) getröstet werde." In der Antwort wird Fetti „Studente" genannt, auch ein Beweis, daß er sich noch in sehr jugendlichem Alter befand. Fetti war also nicht sogleich mit Ferdinand nach Mantua gezogen, sondern hatte Rom, wo er noch für den Herzog fleißig arbeitete, um die Wende 1613/14 verlassen. So wurde ihm auch am Ostermontag 1614 der

---

[8]) Scipione Aug. Maffei: Annali di Mantova. Tortona 1675.

[9]) Dem Texte liegen hier die in (A. Lussio) Alessandro Lussio: La Galeria dei Gonzaga . . . Mantova 1913, Appendice F. publizierten Archivalien zu Grunde.

Bezug von 15 Ducatoni monatlich ab 29. Juni 1613 „für abgelieferte Bilder" ausgesetzt.

Die Übersiedelung nach Mantua ist der erste (uns bekannte) einschneidende Abschnitt für Fetti. Abgesehen von dem glanzvollen Leben und Treiben zu Rom, den Festlichkeiten und den üppigen Hofhaltungen von Adel und Klerus war Rom der Brennpunkt einer internationalen Künstlerschaft. Hier war Fetti einer der kleineren unter den Kleinen. Nun kam er — knapp 25jährig — sogleich als Hofmaler nach Mantua, in den Mittelpunkt dieser damals sehr regen Residenzstadt. Ein hochsinniger Fürst zog hier alles an sich und versuchte sich auf jede Weise gegen den drohenden Verfall seines stolzen Geschlechtes und dessen Macht zu wehren. Er beschäftigte eine Schar von Künstlern: Der Dom St. Pietro wurde ausgebaut, ein neues Lustschloß „Favorita" entstand, die Kunstschätze wurden durch zahlreiche, sorgfältig ausgewählte Neuerwerbungen und Aufträge bereichert. Viani und Malpizzi malten in Mantua, als Fetti sein Hofamt antrat. Von besonderer Bedeutung war jedenfalls keiner der beiden Künstler, und somit waren dem jungen römischen Maler die Wege geebnet. Antonio Maria Viani, von Vincenzo nach Mantua berufen, stammte aus Cremona und war ein Schüler des Campi. Bei seinem Aufenthalte am Hofe des Kurfürsten Maximilian von Bayern im Jahre 1589 hatte Vincenzo an Vianis Arbeiten großes Gefallen gefunden. Er blieb noch unter den drei folgenden Herzögen in Mantua tätig, wo man ihn und seine Familie unterstützte, und starb erst 1629. Bernardo Malpizzi, versehentlich auch Bartholomeo genannt, ist kaum mehr nachzuweisen.

Ein zweites Mandat vom 3. Dezember befiehlt die Barbezahlung von 150 Dukaten, die der Herzog der Nonne des Ursulinerinnenklosters, Giustina Fetti, als Geschenk anweisen ließ. Jene Giustina ist jedenfalls identisch mit der Malerin suor Lucrina Fetti. Beim Klostereintritt wird sie den weltlichen Namen Giustina abgelegt haben. Demgemäß befand sich des Malers Schwester, wenn nicht auch seine übrige Familie, von der jedoch weiter nichts bekannt ist, schon 1614 in Mantua, während deren Übersiedelung bisher irrtümlich erst nach Fettis Tod 1624 angenommen wurde.

Nun vergehen einige Jahre, bis der Name Fetti wieder genannt wird. Ein gewisser Possevino regt an, sein Werk „Gonzaga" mit graphischen Illustrationen von der Hand des römischen Malers schmücken zu lassen. Am 12. Dezember 1616 schreibt er an den Herzog, er möchte ihn nochmals an die Beschleunigung des Kupferstiches für das Titelblatt und an den Auftrag Fettis für die Porträtköpfe erinnern. Denn er selbst habe ihn niemals gesehen, und so würde diese Angelegenheit kein Ende finden. Demnach muß sich Fetti nicht in Mantua befunden haben, oder seine und Possevinos Wege schieden sich gänzlich. Erst im Jahre 1628 ist Possevinos Werk erschienen. Wie hoch der Herzog Fetti einschätzte, beweist, daß er ihn im Frühjahr 1618 zu seinen Verwandten nach Toskana sandte, die den Maler freundlichst aufnahmen. In einem Briefe vom 22. Mai bedankt sich auch die Großherzogin für die guten Nachrichten, welche ihr der Maler Fetti überbracht habe. Einige Monate später weilte der Herzog selbst als Gast am Florentiner Hof und macht dem Großherzog eines der schönsten Bilder seines Lieblingsmalers zum Geschenk. Er erteilte seinem Staatsminister Chieppio am 18. November den Befehl, Fetti möge ihm eines

seiner Bilder schicken und selbst das schönste aussuchen. Oder Giulio Campagne, ein Hofbeamter, der die Galerieschlüssel inne hatte, soll eines aus der herzoglichen oder seiner eigenen Sammlung herausgeben. Die leider nicht näher beschriebene Sendung ging postwendend am 24. November durch einen Boten ab. Eben diesem Briefe fügte der Herzog noch eindringliche Anordnungen bei, mit den Arbeiten an dem Lustschlosse Favorita fortzufahren. Der Bau dieser heute ganz ruinösen Sommerresidenz fällt in die Jahre 1616—1624, und wurde von Nicolò Sebregondi di Como ausgeführt. Drei Jahre später wurde Fetti für die künstlerische Ausstattung dieser Villa nach Venedig gesandt. Dieser Venezianer Aufenthalt bedeutet wiederum einen wichtigen Faktor in Fettis künstlerischer Entwicklung. Wohl hatte er durch die herzogliche Galerie stets eine Auswahl erlesener Kunstwerke, eben auch der Venezianer, vor Augen. Nun aber erlebte er das Unmittelbare. Eine so leicht bewegliche und beeinflußbare Natur wie die Fettis mußte völlig in den Bann Venedigs und seiner großen Koloristen geraten.

Unterdessen war Fetti weiterhin mit weltlichen Gütern ausgestattet worden. Eine Zahlungsanweisung vom 30. November 1620 lautet: „Wir haben dem Römer Domenico Fetti, unserem Maler und hochgeliebten Diener, das Haus zum Geschenk gemacht, welches unser herzoglicher Vater schon von den Brüdern Arrigone erworben hatte . . ." Es lag in der Straße della 'Acquila, bei dem sogenannten torre del Zuccaro, der heute noch steht. Fetti und alle seine Brüder, welche damals noch lebten, und von ihm angegeben würden, sollten mit diesem herzoglichen Geschenk belehnt werden und auch ihre Söhne wie legitimen Nachkommen. Es wurden jedoch auch die weiblichen Erben nicht ausgeschlossen: „che per una volta tanto potranno succedere in difetto di maschi."

Wenn man nun den Erzählungen des Conte Carlo Cesare Malvasia[10]) Glauben schenken soll, so verhielt sich Fetti gegen diese Huldbezeugungen recht eigentümlich. Der Gedanke drängt sich auf, dem Künstler sei alle diese Gnade ein goldener Käfig gewesen und er habe sich nach Freiheit und Schaffen nach eigenem Gutdünken gesehnt. Vielleicht war es auch nur Eifersucht und kluge Politik, dem neu aufgetauchten Konkurrenten Alessandro Tiarini (1577 bis 1668), zuletzt Schüler des Lodovico Carracci, durch übertriebene Erzählungen abzuschrecken. Oder wollte Malvasia diesem Bolognesen nur ein einnehmenderes und bedeutenderes Ansehen geben, wenn er von dessen Mantuaner Aufenthalt erzählt: „Nachdem er ein gutes Bild der Herzogin gemalt hatte, wobei er mit Verständnis die Schönheiten hervorzuheben und die Mängel zu verdecken wußte, ohne damit der Ähnlichkeit Eintrag zu tun, erntete er freundliches Lob vom Herzog. Er hatte diesen unendlich huldvoll und liebenswert gefunden, während ihm der bezahlte Hofmaler Fetti ein ganz anderes Bild vom Herzog entworfen hatte. Und es war doch wahrlich unrecht, sich über den Herzog zu beklagen, da er wie seine ganze Familie von jenen unterstützt wurde." Ein anderes Mal soll sich der ungenügsame Fetti bei Tiarini beklagt haben, daß er vom Herzog schlecht behandelt würde. Jener sei launenhaft und wunderlich, er ärgere sich über sie alle, und das könne auch Tiarini geschehen. Worauf dieser antwortete, das könne ihm nichts anhaben, denn er habe immer Geld; aber es sei etwas Wahres daran: „de Principibus aut

[10]) Conte Carlo Cesare Malvasia: Felsina Pitrice. Bologna 1678. Parte Quarta.

bene, aut nihil." Nun nimmt Tiarinis Bericht eine noch weniger wahrscheinliche Färbung an. Fetti sei nämlich deshalb so gereizt, weil die Herren des Hofamtes sich nicht entschließen könnten, ihm eine heilige Maria Magdalena abzukaufen; er sei doch ein Maler ziemlich unbekannten Namens. „Was heißt Namen," sagt Tiarini dazu, „laßt mich vor allem sehen, ob es nicht jedem beliebigem Werk eines großen Malers standhalten kann!"

Es stehen diese Erzählungen so ganz in Widerspruch zu dem Verhältnis zwischen Fetti und seinem Mäzen. Auf jeden Fall muß dem Herzog nie derartiges zu Ohren gekommen sein.

Die Korrespondenz des Herzogs mit seinem in Venedig weilenden Hofmaler hat sich erhalten[11]) und bietet ein anschauliches Bild von Ferdinands Sammeleifer, der jedoch nicht in Verschwendung ausartete. Er lobt die Einkäufe Fettis und seine Sorgsamkeit, und bespricht mit ihm den Ankauf der Sammlung Collini, die viele Werke Tizians enthalten sollte, aber deren Preise dem Herzog zu hoch waren. Auf Porträts wolle er überhaupt verzichten, denn sie hätten doch so vortreffliche Stücke guten Kaufes in Rom erworben. Man wurde sich aber mit der genannten Familie doch noch kaufseinig; ein Abt Collini schrieb in dieser Angelegenheit sehr unterwürfig nach Mantua. Ende Juli waren die Bilder bereits von Fetti gekauft und auf einem eigens vom Herzog gesandten Schiffe verfrachtet worden, wie ein Mantuaner Fr. Battaino am 30. Juli 1621 an den Hof meldet.

Nach diesem Venezianer Aufenthalt kehrte Fetti wieder zurück. Aber schon nach Ablauf eines Jahres zwang ihn ein unangenehmer Zwischenfall, Mantua zu verlassen. In seinem Entschuldigungsschreiben an den herzoglichen Gönner gibt Fetti selbst eine anschauliche Schilderung der bei dem so beliebten gioco della balla ausgebrochenen Zwistigkeit.

Ser. $^{\underline{mo}}$ Signore[12]).

Non per timorosa fuga, nè per rifiuto di mia servitù con l'A. sua mi sono asentato di Mantova, ma per accidente si fatto. Andando il di di S. Agostino a vedere a giocare al ballone (cosa insolita a me) con il Sr. Gabriele Ballestrieri, et esendoci accomodati per vedere, quando con furia diabolica io mi sento crollaré per le spalle e sforzarme di tormi il logo da un frate del rocchetto, non mai nè visto è cognosciuto, pure imaginandomi vollesi attraversare il giocho e gir di lungo mi scanso e lui furiosamente mi passa inanti, nel trapassar che fece io volto alla compagnia dissinon so che cosa mi voleva far di dietro quel frate, ma egli tornando poi e ponendomisi per mio disprezzo davanti, risposi quasi minaccionandomi, che guardassi come parlavo che lui non era frate, et io gli risposi che frate o non frate lo lasciavo nel suo essere e che tale m'era parso.

Lui più risentito sogiunse ebe guardassi come parlavo, che lui non era frate e me lo havrebbe mostro fora di lì con aperta disfida a che imparassi a procedere, con altre parole di gran lunga più da soldato anzi da rompicollo che da religioso con altri

---

11) Al. Lussio: a. a. O.
12) Al. Lussio: a. a. O.

steapazzamenti . . . onde sforzonuni a dire che se non haversi portato respetto alla chierica che l'haria percosso, sogium gendo: mi voglio partir di qui, che veggio questo frate me farebbe hoggi rompere il collo. E in quel mentre cedo co l'andare altrove, nè ciò bastandogli, vago di male assai, chiama un suo parente, che per quanto mi è stato detto è dei signori Gorni, il quale risporse che vi è, Padre, e pone mano su l'armi, dicendo: vorrei si portasse rispetto ai gentiluomini. Alora il frate, che per quanto ho inteso è dé sign. Raffi, a voce piena coram populo, quasi havesse radopiato lo spirito dallo spirito de l'altro, rispondendo cridò: questo impertinente forfante, con altre parole insolenti e simili e peggiori che gli, dettò sua megera, mi fa, mi dice. Alora io ch'era pur suo servitore che altro potèva far che rispondere che era persona onorata con altre parole che mi pose in bocca la impertinente ingiuria dettami, e di cacciar mano incontro al sig. Gorni, che prima di me havea posto mano e cavato le armi? E già cominiciavamo a tirarsi quando da molti fummo partiti, dicendo questi: cosi si porta rispetto al Principe, poiche quivi era: et in vero fu poco il respetto, del sign. Gorni, così verso la persona del S. r. Principe come verso S. A. per essere io suo servitore . . . ma io non ci ho colpa, poichè alhora essendo io giunto non sapea che vi fosse il Sr. Principe et ce cacciai manc fu per me difesa e per riutuzare la provocatione la quale è di tre sorte: di parole, di cennî e di fatti, ed io ve le ritrovava tutte . . . Ora non so che onore sia il loro a raccontare che'io ho intaccata la razza e che l'habbia percosso et altre calunnie per più iritarmi . . . Io me ne andai a casa e lì fui subito squestrato, loro ne se girono dal Sr. Principe et agravarono il fatto, racontando . . . che havea ingiurata tutta la casa . . . Qual meraviglia se il Sig. Principe e il Sig. Conte Carlo Maffei male informati dissero quello dissero? . . . Ho inteso che il Sig. Conte Carlo à detto: se non sui fratelli o altri ne feranno vendetta, lui sempre la farà . . . Sua Exc. sogiunse a tavola cosa non mai da me imaginata per l'afetto della profonde riverenza portatali e che son per portali fino havrò vita.

Ora suplichevolmente a lei mi volgo, ben che habbia ancora inteso che lei sia sdegniata verso di me, sapendo che lei è quella lucc imutuata e che quando arà intesa la mia parte mon ho dubio che non mi reponga nel primiero stato . . . V. A. Ser.ma sa come intanto spazio di tempo ch io lo servita, che ben credo sarano i 30 o 40 anni[13]). Se mai ha inteso se non cosa onorata e modesta; e per lo contrario, del frate per cer^ma^ relatione intendo ora che'è assaissimo diferente . . . e solo il luogo dove intervenne questa diavoleria lo dimostra quello è poichè il giocco del ballone non e stanza da frate senza scandolo e macchia della religione . . . Ho di più inteso che fatta la pace mi si voleva fare un afronto e più mi à intispettito il non essersi trovati con-

[13]) Hier dürfte Fetti um 10 und 20 Jahre zu hoch gegriffen haben.

forme l'ordine del Sr. Conte Alaramo, per concluderla? L'havermi ora levato il pame, se d'ordine di S. A. S. non dirò altro, se non che saro sempre eterno servitore: et se mi partii cosi, furono le seguenti cagioni, il non havere cavalcatura, la difficultà che si à ora de l'audienza, l'essere stato prevenuto dalla parte contraria, e sapendo quanto possono più di me, lo spavento del principe, me fecero fare quello ho fatto e per mio grave negotio venire a Venetia, e poi il sapere come racontravano la cosa, e la sua ira; tutte queste cose mi posero in mente, che meglio da Venetia aria poi informato. sua A. S. come ora faccio. L'afronte poi che mi si doveva fare col consenso di chi non voglio dire, non volea dimora, in somma son qui a Venetia non per paura, poichè da solo a solo nun ho pauro da nessuno, ma per non volere che sopra a gli occhi di sua A., et mio padrone mi si faccia afronti, poi che gli afronti si fanno facilmente, e non si cancelone mai, se ricevessi afronto e non perdessi la vita, mi creda non vorei più vivere e morendo vorei mostrare come colui si fa padrone di ciascuna vita che la sua dispreza. Partitomi di Mantova sono anche per questo per cedere a tutti e per non mostrare che voglia combatere con gente che tanto pote più di me, essendo io solo, forastiero, privo di boni amici, da moltissimi odiato, et ora intendo che triofano et la cagione di ciò è l'avere io sempre ateposto i propri interessi per l'utile del amicho; in tantè aversità solo il confidare ne l'A. S. mi aviva; e se in questa cosa trovasi qualche difetto dalla mia banda farmelo ricognoscere, e ro la sua pietà . . . mi levi di tanti sospetti e pene col formare una solida e vera pace . . . Gli finirò di qua quelli quatro quadretti, in questo mezzo che si farà quello ò detto.

Di Venetia il di 10 di settembre 1622.

Um. et Dev. me Ser. te

Domenico Fetti.

Es ist nicht verwunderlich: Venedig, das ewige Dorado der Maler, hatte ihn wieder zurückgelockt. Dieses Mal aber hielt es den Künstler für immer. Trotz aller Vorstellungen und Versuche seitens des Herzogs war er nicht mehr zu einer Rückkehr in die Hofstellung zu bewegen. So ist es leicht möglich, daß sich der noch immerhin jugendliche Maler, nachdem er endlich den lästigen Fesseln der Hofetikette und der Klatschsucht einer kleinen Residenz entschlüpft war, sich dem Trubel des freien Künstlerlebens in Venedig ergab und sich dadurch seine Gesundheit erschütterte; aber sichere Anhaltspunkte zu solchen Vermutungen bieten sich nicht. Trotzdem läßt sich kaum einer der Biographen Fettis — und sei die Notiz, welche dem Künstler gewidmet wird, noch so kurz — eine tadelnde Bemerkung über dessen letzte Lebensjahre entgehen. Als ein Opfer seiner wüsten Ausschweifungen sei er frühzeitig gestorben. In geistreicher Weise nimmt sich hier M. Jean Bapt. de Boyer, Marquis, d'Argens, der bekanntlich im Dienste Friedrichs des Großen

stand und sich zu der Tafelrunde in Sanssouci zählen durfte, Fettis an[14]). Einer sehr knappen Würdigung Fettis als Künstler folgt: „Qu'il me soit permis de demander ici en passant aux philosophes Leibnitziens comment doivent agir les paintres dans ce meilleur des mondes possibles. S'ils se marient, leurs femmes les fonz mourir de chaxgrin; nous avons vû quel fut le sort d'Albert Dürer, de Hubert Goltzius. S'ils ne ce marient pas, ils risquent a chaque instant d'etre sujets a la meme infortune qui a fait périr D. Fetti. et tant d'autres artistes qui n'ont pû surmonter un „penchant que donne la nature.“ Ces artistes ne pouvoient ils pas appliquer au mal qui les faisoit périr ce que le guarini dit de la loi qui défend ce que la nature demande.

Ou la loi doit passer pour une loi trop dure,
Qui condamme un penchant que donne la nature;
Ou la nature est imparfais en soi,
Qui nous donne un penchant que condamme la loi.

Dom. Fetti m'auroit-il pas été en droit de dire a Leibnitz: Vous dites que tout est bien dans ce meilleur des mondes possibles, et moi je vous reponds:

„La peine doit passer pour injuste et pour dure,
Qui punit un penchant, que donne la nature,
Ou la nature est faible et manque de pouvoir,
Qui nous pousse à des maux, qu'elle ne peuz privoir.“

In den zwei ersten Jahren seines Aufenthaltes in Venedig fehlt es jedenfalls nicht an Nachrichten; wir entnehmen sie aus Antworten, die der Herzog auf fortwährende Erkundigungen und Betreibungen seiner Rückkehr erhält. Zunächst war Fetti erkrankt und läßt sich durch den oben erwähnten Battaino entschuldigen, daß er jetzt nicht nach Mantua kommen könne. Der Brief vom 8. Oktober 1622 berichtet, daß Fetti das Bett hüte, von einer Fistel geplagt, die aber erst im Entstehen sei. Sobald er wieder auf wäre, würde er unverzüglich erscheinen, um die Befehle des Herzogs entgegenzunehmen. Aber es blieb bei diesem Versprechen. Der Mantuaner Agent Valeno Crova war wiederum beauftragt worden, Fetti für Mantua zu gewinnen. „Ich habe mit dem Maler Fetti gesprochen“, schreibt er am 19. Februar 1623 an den herzoglichen Sekretär, aber er hätte ihm auch nichts anderes mitzuteilen wie dem Herzog. Fetti könne sich augenblicklich nicht zur Rückkehr entschließen. Er habe dem Senat eine Arbeit versprochen, und erbäte sich vom Herzog noch drei Monate, um sie zu vollenden. Da man ihm sogleich nach seiner Abreise den Gehalt, der ihm zukam, entzogen hatte, hätte er sich für beurlaubt gehalten und wäre deshalb auf diesen Auftrag eingegangen. Jetzt könne er sich für den angegebenen Zeitpunkt nicht lossagen, aber dann würde er zusehen, eilends dem Herzog zu dienen. „Mehr konnte ich nicht aus ihm herauslocken“, obwohl er sich alle Mühe gegeben hatte, im Sinne des Herzogs zu unterhandeln. Über die Venezianer Aufträge hatte sich Fetti nicht näher ausgesprochen, doch erzählt er Crova, daß er außer dem Honorar auch noch Ehre dafür ernten würde.

---

14) M. Jean Bapt. de Boyer, Marquis d'Argens: Examen critique des differentes. Ecoles de Peinture. Berlin 1768. § 69, S. 418ff.

Dann verflossen nur noch wenige Monate, und dann müßte man dem Mantuaner Hof von Fettis hoffnungslosem Zustande Mitteilung machen. Der Herzog selbst war verreist und so schreibt ihm sein Schatzmeister Niccolò Avellani am 4. April 1623, daß er soeben eine traurige Nachricht aus Venedig erhalten habe. Der arme Fetti sei von einem bösartigen Fieber ergriffen worden, und würde von Schüttelfrost und sonstigen schweren Krankheitserscheinungen sehr geplagt. Der Herzog möge ihm doch gestatten, daß Fettis Bruder, der Priester, welcher morgen zu ihm ginge, Arznei mitnähme, wenn ihn das Hilfsmittel überhaupt noch am Leben trifft. Er selbst habe ihm diesmal auch noch den eigenen Diener mitgegeben, um behilflich zu sein. Nach diesem Briefe scheint die Katastrophe dicht bevor gestanden zu sein, es ist jedoch möglich, daß Fetti das Jahr 1624 noch erlebt hat, welches von seinem Biographen gewöhnlich als Todesjahr angegeben wird. Urkundliche Bestätigungen hierüber fanden sich im Archiv von Venedig bisher noch nicht. Sein Verlust wurde am Mantuaner Hof tief beklagt. Auch fand sich zunächst niemand, der geeignet schien, seine Stelle einzunehmen. Ein gewisser Lodovico Biffi aus Piacenza schreibt am 21. März 1625, daß er einen französischen Maler kenne, der zwei Jahre Hofmaler beim Kardinal Medici in Florenz gewesen sei. Herzog Ferdinand selbst habe damals seine Landschaften bewundert; da er nun von Fettis Tod vernommen hätte, möchte er diesen Maler am Hofe empfehlen, denn seine Landschaften glichen sehr den Malereien des Verstorbenen. Mehrere Jahre später berief man den Genueser Maler Giovanni Benedetto Castiglione als Nachfolger. Castiglione (1616—1670), genannt il Grechetto, war Maler und Kupferstecher und berühmt als der geschickteste italienische Tiermaler nach Bassano.

Fetti hat kein gesichertes Selbstporträt hinterlassen[15]). Nur Waagen[16]) führt in seinem Bericht über die Sammlung des Grafen Carlisle auf Castle Howard, dem Hauptkäufer der Galerie Orléans, die 1792 nach England gebracht wurde, einen Domenico Fetti an: „Nr. 31. Ein männliches Porträt, und wie ich vermute, sein eigenes. Nach seiner naturalistischen Weise höchst lebendig aufgefaßt. Kniestück."

Über das weitere Leben und den Tod der Lucrina Fetti findet sich in den Klosterannalen nichts verzeichnet.

Herzog Ferdinand selbst starb am 30. Oktober 1627 als „Vicario Generale dell'Imperatore". Es folgte ihm sein Bruder Kardinal Vincenzo, dem von seinem Biographen nicht viel Gutes nachgesagt wird. Mit ihm erlosch die direkte Linie des Gonzaga-Geschlechtes. Von 1628 bis 1630 währte der Mantuaner Erbfolgekrieg. Kaiserliche Truppen drangen plündernd in die Stadt ein; Richelieu machte diesen Wirren dann ein Ende. Schon Herzog Ferdinand hatte Verhandlungen wegen des Galerie-Verkaufes mit König Karl I. von England angeknüpft. Unter Vincenzo fand trotz lebhaftesten

---

15) M . . .: Abregé de la vie des plus fameux peintres. Paris 1765. Vol. I, S. 37. Hier ist dem Abschnitt über D. Fetti ein Porträtstich vorangesetzt, der aber keine authentische Geltung haben dürfte. Ein unfertiges Porträt, als das Selbstporträt Fettis angesprochen, befindet sich im Besitz von Lord Spencer (England). Nach diesem soll der eben erwähnte Stich angefertigt worden sein. Füßli: Kleine Ausgabe, Zürich 1779 — erwähnt ebenfalls einen Porträtstich Fettis in seinem Privatbesitz.

16) C. F. Waagen: Treasures of Art in Great Britan. 1854. Vol. 3, S. 322.

Einspruches der Stadt der Verkauf aller dieser Kunstschätze für den Preis von 80 000 Pfund Sterling statt. Mit diesen trat auch die größte Anzahl der Bilder Fettis ihre Wanderung in das transalpine Europa an.

II.

Nachrichten aus den folgenden Jahrhunderten.

Wenn auch jetzt wieder dem Barock großes Interesse entgegengebracht wird, nachdem er im 19. Jahrhundert so stark in Mißkredit geraten war, die Schätzung, welche er im 17. und 18. Jahrhundert genoß, wird kaum mehr wieder erreicht werden.

Auch Fetti stand nicht nur bei seinem fürstlichen Gönner in gutem Ansehen. Noch 20 Jahre nach seinem Tode schreibt Lodovico Chieppio einem Freunde, daß sich kein tüchtiger Künstler in Mantua befände. Jedenfalls wurden für Fettis Bilder verhältnismäßig gute Preise gezahlt, wie aus den Mantuaner Inventaren hervorgeht. 50 und 60 Doppie (Doppia = 5.25 Lire) erzielten einige seiner Bilder, während im nämlichen Inventar ein nicht näher gekennzeichnetes Stück Mantegnas von gleicher Größe nur mit 20 Doppie eingeschätzt wird. Es ist interessant zu lesen, daß hier Bilder von van Dyck, Paolo Veronese, Guido Reni und Giovanni Francensco Castiglione allein noch den Preis von 100 Doppie überschritten; den höchsten aber eine „büßende Magdalena mit noch fünf Figuren" von Guido Canlassi mit 800 Doppie erreichte. Dieser Künstler war einer der besten Nachfolger Guido Renis. Er wurde frühzeitig als Hofmaler Kaiser Leopold I. nach Wien gerufen und starb dort 1681.

Da eine nicht geringe Anzahl von Fettis Bildern in das Ausland gewandert war, wurde er noch im Seicento von den italienischen Sammlern sehr gesucht. Am 19. Oktober 1649 schreibt der Marchese Vincenzo Fontanella aus Reggio an den Conte Alessandro Gonzaga[17]): „Ich möchte es bei dieser Gelegenheit nicht versäumen mitzuteilen, daß es mir gelungen ist, ein sehr schönes und geschätztes Bild des Correggio zu erwerben, eine vorzüglich gemalte Nacht; und auch noch ein anderes von Fetti, ‚chè bellissima da dovere'." Auch am Medicäer Hof war man bemüht, der Galerie einen Fetti einzuverleiben, wie aus der Korrespondenz des Fürsten Matthias de Medici ersichtlich wird. Ein Ferdinando Cospi schreibt ihm aus Bologna (16. Mai 1651)[18]), daß dem Herzog der „Bettler" von Fetti gesichert sei und sich nun im Atelier des Guercino befinde, der ein Gegenstück dazu male, welches sehr bald fertig würde. Zusammen würden sie dann an den Herzog abgehen, wie er es befohlen habe. Er versichert ihm, Guercino werde sein möglichstes tun, ihm eine schöne Arbeit zu liefern, jetzt könne er sich aber gar nicht erschöpfen in Lobsprüchen über das Bild Fettis. In einem zweiten Briefe[19]) berichtet er, daß der „Bettler" wohlverpackt und gut eingemacht auf dem

---

[17]) Luigi Pungileoni: Memorie historiche di Antonio Allegri. Parma 1867. III. Bd., S. 206.

[18]) R. Archivio di Stato di Firenze Archivio Mediceo, filza 5460 carte 107.

[19]) Archivio Mediceo, filza 5486, carte 225.

Transport wäre. Signor Gio Franc. Barbieri habe ihm dabei geholfen, der sich seinerseits außerordentlich geschmeichelt fühlte, als ihm vom Herzog mitgeteilt wurde, er solle seine Sibylle nun nicht mehr übergehen, denn sie könne nicht noch schöner werden. Leider ist es nicht möglich gewesen, diesen „Straccione“ Fettis näher zu identifizieren[20]). Nicht uninteressant ist hier die Bemerkung, daß Guercino (geb. 1590), welcher Fetti um 42 Jahre überlebte, dessen Bild mit einigen „Ritocchi“ überging. Auch Kardinal Leopold de Medici führte mit dem Mantuaner Ballati Nerli Unterhandlungen wegen des Ankaufes einiger Bilder von Fetti. Am 9. Juni 1673 berichtet er dem Kardinal[21]), daß er fünf oder sechs Stück von Fetti entdeckt habe, die sich in dem Hause zweier hiesiger Herren befänden. Da sie schon auf dem Lande seien, habe er ihnen geschrieben, und hoffe nun sehr, daß sich der eine oder andere auf den Verkauf einlassen werde. Soviel er erfahren habe, seien es zwei halbfigurige Porträts in Lebensgröße und ein kleines Stück, nicht einen Arm hoch, mit dem Gleichnis des verlorenen Sohnes. Über die beiden anderen habe er keine genauen Angaben erhalten können. Er würde es sich sehr angelegen sein lassen, die Herren dienstbereit zu stimmen und ein oder mehrere Stücke zu erhalten, wie sein Auftrag laute. Er bittet dann noch um einen persönlichen Ausweis, daß er in des Kardinals Diensten stehe und um genauere Angaben: Ob kleine oder große Bilder seinem Geschmacke entsprächen, und ob er Wert darauf lege, Porträts oder Genrestücke zu erwerben. „Data la parità nel resto quanto alla qúálitä della pittura.“ Der nächste Brief enthält noch genauere Beschreibungen der Kaufobjekte[22]). „Bei den eifrigen Bemühungen, mich der Originalität der vorgeschlagenen Bilder des Fetti zu versichern, habe ich entdeckt, daß alle ihre ‚recezioni‘ haben, denn einige sind sicherlich nicht echt, bei den anderen kann man ziemlich zweifeln, und alle haben ganz übermäßige Preise. Ein Herr besitzt drei Stück, welche wirklich für Originale gehalten werden, eine „Magdalena in Halbfigur“, und zwei andere, welche zusammen gehören, mit kleinen, aber vollständigen Figuren. Aber dieser will sie um keinen Preis verkaufen. Da ich mir nun nicht anders zu helfen wußte, um V. A. zu dienen, habe ich versucht, den Verkauf gleichsam für die Großherzogin zu ermöglichen. Hierauf hat jener geantwortet, daß er sie der Fürstin gerne als Geschenk überreichen würde. Da dieser Herr der Großherzogin scheinbar sehr verpflichtet ist, kann S. A. das erstgenannte Bild als Geschenk in Empfang nehmen, oder die beiden anderen, weil jener hierdurch V. A. den Dienst zurückerstatten könne. Um Euch noch mehr zufrieden zu stellen, sei es mir gütigst gestattet, für Euch alle drei mitzubringen, da sich dann A. V. durch die Auswahl des Stückes, das am meisten zusagt, völlig befriedigen können.“ Am 21. Juni 1673 wird der Handel abgeschlossen[23]).

Die Mantuaner Sammlung selbst ging wie gesagt fast vollständig in den Besitz König Karl I. von England und des Herzogs von Buckingham über[24]). Mit der Herzogin von Buckingham hatte der König im Jahre 1634 einen

---

[20]) Nr. 456. Galleria Corsini (Roma) „un medicante che suona“; Bernardo Strozzi (1581—1644). Die Zuweisung an Domenico Fetti ist unhaltbar.

[21]) Archivio Mediceo, filza 9929, carte 1073.

[22]) Archivio mediceo carte 1070.

[23]) Archivio mediceo carte 1069.

[24]) Alessandro Lussio: a. a. O.

Tauschhandel. Für eine „Leda von Paolo Veronese“ erhielt sie von ihm den „Traum des Petrus“ von Domenico Fetti (Wien, Kais. Gemäldegalerie, Nr. 117[25]). Auf der Rückseite des Bildes ist das Zeichen der Sammlung, Karl I. C. R., unter einer Krone eingebrannt. Unter diesem befinden sich zwei Zettel; der erste lautet: „Thys picture being one of the Mantua Collection and done by D. Fetti which is now given by the King tothe Ladie Dutches of Buckingham beeing a Leda with a Swan done by Pole Feronese 1634.“ Der zweite: „From Mantua 1625, Nr. 159.“ Es ist jedoch anzunehmen, daß diese Tafel wie alle die übrigen auch erst 1627 nach London kam. Damals aber hatte das Bild ein anderes Aussehen. Schon in dem Mantuaner Inventar vom 12. Januar 1627 wird unter drei Bildern im Werte von 300 Louisdor als Nr. 1 „La visione di St. Pietro“ erwähnt. Im Katalog des Herzogs von Buckingham findet sich die Tafel als Nr. 8. „The Vision of St. Peter, wherein all Kinds of animals are seen in a sheet.“ 3 f. L; 8 f. 3 i. Br. Hiermit übereinstimmend Nr. 270 im Prager Inventar vom 8. April 1718: „Wie das Tuch sambt unterschiedlichen Thieren sanct Petro erscheinet; ex actibus apostulorum.“ In seiner heutigen Gestalt wurde das Bild am 23. Oktober 1828 von Krafft als „Schlafender Petrus“ für die Wiener Sammlung erworben (0,66 m hoch und 0,52 m breit). Die frühere Größe betrug aber etwa 0,912 m Höhe × 0,608 m Breite. Ursprünglich muß die schöne, symbolische Legende dargestellt gewesen sein, die sich an die Verbreitung des Monoteismus knüpft: Als Petrus auf dem Söller des Gerbers Aleppo beten wollte, wurde ihm ein merkwürdiges Gesicht zuteil. Ein linnenes Tuch, gefüllt mit allen Tieren, die den Völkern ringsum zur Nahrung dienten, senkt sich von oben mit der Aufforderung davon zu genießen. Gegen den Einwand Petri, bestimmte Tiere seien gesetzlich ausgeschlossen, erfolgt die Offenbarung, von diesen Dingen zu essen, denn alles, was Gott geschaffen, sei rein.

Der Tausch an und für sich dient zum Beweis, daß ein Fetti nicht geringer eingeschätzt wurde als ein Paolo Veronese.

Im Jahre 1648 wurde die Sammlung des Herzogs von Buckingham, 1649 die von König Karl I. auf Antrag Pitts durch das Commonwealth versteigert. Der größte Teil ging in den Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm über, der damals in Brüssel weilte. Das übrige, was später nicht wieder durch die „commissioners of the Restoration“ in die Kgl. Sammlungen zurückerstattet wurde[26]), verblieb in englischem Privatbesitz.

Erzherzog Leopold Wilhelm war einer der hervorragendsten Gemäldesammler seiner Zeit. Als jüngster Sohn Kaiser Ferdinands II. am 6. Januar 1614 geboren, wurde er für den geistlichen Stand bestimmt, 1625 zum Bischof von Passau und Straßburg, und 1627 auch von Halberstadt ernannt. Er beteiligte sich am Dreißigjährigen Krieg und kämpfte 1637 im Verein mit Ottavio Piccolomini. Neun Jahre später wurde er zum Gouverneur der Niederlande ernannt und residierte bis zu seinem Tode 1656 zu Brüssel. Sein Galeriedirektor war David Teniers der Jüngere, dessen „Gemalte

---

25) A catalog and description of King Charles I 's capital collections. London 1757

26) 7th Report of Historical Commission 1879.

Galerien" eine Vorstellung von der erzherzoglichen Sammlung geben. Auf mehreren dieser Galeriebilder sind auch Werke von Fetti zu finden. Eine genaue Inventarisierung der Galerie wurde 1659 vorgenommen. (Fürstlich-Schwarzenbergisches Zentralarchiv, Wien.) 1660 erschien dann in Brüssel das „Schilder Thonell van David Teniers, Schilder, Ende Camer Biender des doorlste Princen Leopol Guil Arts Hertogh en Don Jan van Osteuer". Laut Erzherzog Leopolds Testament kam seine Sammlung 1662 in den Besitz seines Bruders Kaiser Leopold I. und in die Galerien von Wien und Prag. Auf diese Weise blieben auch die Bilder Fettis einigermaßen beisammen. Vereinzelt tritt sein Name auch auf den großen Pariser und Londoner Auktionen auf[27]), doch handelt es sich hier häufig um Repliken und Kopien. Es wurden auch hier verhältnismäßig hohe Preise gezahlt, wie diese Zusammenstellung von einigen englischen Auktionen beweist[28]):

„Tobias heilt den blinden Vater." Tallard Sale, 1756. 240

„Rückkehr des verlorenen Sohnes." Bladen Sale, 1775. 118 L. 13 s.

„Jacobs Traum." Conto Sale, 1777. 80 L.

„Anbetung der Hirten." Antrobus Sale, 1788. 110 L. 5 s.

In den schweren Kriegsjahren 1742/43 und 1749 wurde unter der Kaiserin Maria Theresia wegen der ungeheuren Kosten des schlesischen Feldzuges ein Bilderverkauf an den äußerst kauflustigen Hof in Dresden für gut befunden. Viele wertvolle Bilder der Prager Galerie wanderten in Gruppen fort. Unter diesen war auch eine nicht unbedeutende, welche u. a. zehn Gemälde von Domenico Fetti umfaßte. Diese Prager Ankäufe besorgte der damalige Galerieinspektor und Hofmaler König August III. Johann Gottfried Riedel (1691 bis 1755).

Die zeitgenössischen, kunstliterarischen Berichte über Fetti sind wie gesagt äußerst spärlich. Bellori u. a. erwähnt ihn gar nicht und die übrigen beschränken sich auf eine kurze biographische Notiz und enthalten sich einer unmittelbaren Kritik.

Aus deutschen Reisebeschreibungen von Italien seien zwei herausgegriffen, welche aber den Eindruck der Unselbständigkeit machen. In dem Kapitel über „Römische Schule" schreibt Volkmann[29]): „Er studierte nach Julius Romanus und nahm daher eine dreiste Zeichnung an. Man lobt die schöne Einbildungskraft und das Genie an ihm, wodurch seine Gemälde bekannt und geistreich werden. Dieser Charakter macht sie kenntlich und verursacht, daß die Kenner begierig aufsuchen, wenngleich übrigens sein Kolorit etwas dunkel ist." Fast die nämlichen Worte in etwas französischer Übertreibung bringt M. Watelet[30]). Eine knappe Biographie gibt auch Rosenbusch[31]), der ebenfalls die Ansicht teilt, Fetti habe sich durch das Studium Giulio Romanos in Mantua vervollkommnet. „Sein Aufenthalt in Venedig trug viel zur Verbesserung seines Kolorites bey, wurde aber durch die Verführungen zur sinnlichen Liebe, denen er sich überließ, seiner Gesundheit verderblich. Sein Tod

27) Charles Blanc: Le trésor de la curiosité. 1857. Paris.
28) Ralph N. James: Painters and their works. London 1897.
29) D. J. Volkmann: Historisch kritische Nachrichten aus Italien. Leipzig 1777.
30) M. Watelet: Histoire de la Peinture. Paris 1792.
31) Fiorillo Rosenbusch: Geschichte der Malerey in Rom 1798.

erfolgte allzu früh für die Kunst im Jahre 1624 in Manua", wie es hier irrtümlich heißt. Übrigens ist er der einzige, der noch einiges über Fettis Schüler bringt. Dem späten 18. und dem 19. Jahrhundert blieb infolge der klassizistischen Reaktionsbewegung, welche dem pikanten Charme des Rokoko folgte, der Barock und seine großen Interpreten zunächst meist fremd und unverständlich. Um so weniger konnte ein Fetti, immerhin nur ein Künstler bescheideneren Ranges, Gefallen erregen. Keinem geringeren jedoch als dem jungen Goethe hat er zugesagt. Im zehnten Buch des zweiten Teiles von „Dichtung und Wahrheit" schildert er sein Verhältnis zu Herder, dem er sich während seines Straßburger Aufenthaltes im Winter 1870/71 in bewundernder Verehrung angeschlossen hatte. Freilich bekam auch er öfters die geistreiche Satire und den scharfen Spott des damals leidenden Herder zu fühlen. Er erzählt u. a., wie Herder mit einigen ihn fast kränkenden Versen, um die Zusendung von Klassikerbänden bat, die bei Goethe wenig benutzt auf dem Regal standen. „Noch ein anderes Spottgedicht fällt mir ein, das er mir abends nachsendete, als ich ihm von der Dresdener Galerie viel erzählt hatte. Freilich war ich in den höheren Sinn der italienischen Schule nicht eingedrungen, aber Domenico Fetti, ein trefflicher Künstler, wiewohl Humorist und also nicht vom ersten Range, hatte mich sehr angesprochen. Geistliche Gegenstände mußten gemalt werden. Er hielt sich an die neutestamentlichen Parabeln und stellte sie gerne dar mit viel Eigenheit, Geschmack und guter Laune. Er führte sie dadurch ganz ans gemeine Leben heran und die so geistreichen als naiven Einzelheiten seiner Kompositionen, durch einen freien Pinsel empfohlen, hatten sich mir lebendig eindegrückt. Über diesen meinen kindlichen Kunstenthusiasmus spottete Herder folgender Gestalt:

„Aus Sympathie
Behagt mir besonders ein Meister.
Domenico Fetti heißt er.
Der parodiert die biblische Parabel
So hübsch zu einer Narrenfabel
Aus Sympathie. — Du närrische Parabel[32]."

In dem Oktavheft[33]) von 36 Blättern, welches auf den Seiten linker Hand die handschriftlichen Reproduktionen des offiziellen Gemäldekataloges von 1771 nach Sälen geordnet und nummeriert enthält, während rechter Hand zu einem großen Teile der Bilder eigenhändige Bemerkungen Goethes hinzugefügt sind, findet sich aber nichts über Fetti. Der jugendliche Goethe nimmt in seinem Urteil schon viel von dem vorweg, was auch jetzt über diese Bilder Fettis gesagt werden muß. Weitaus gedämpfter klingt es dann in „Winkelmann und sein Jahrhundert": „Der Styl, in welchem er vorzüglich biblische Parabeln vorstellte, und sich damit in Ansehen setzte, war nicht vorsetzlich niedrig, sank aber doch bis zur gemeinen Natur herab. Im Ausdruck herrscht Geist und Leben, im Kolorit Kraft. Die Wirkung ist zuweilen gut. Da die Figuren selten über ein Fuß hoch sind, so möchte man der Behandlung etwas mehr Fleiß und Zartheit wünschen."

---

32) Hermann Grimm: Über Künstler und Kunstwerke. Berlin 1867. S. 69. (G. F. Waagen: Goethes Kunsturteil.)
33) Goethes Werke, Weimar 1896. Bd. 47, S. 368ff.

Nun kann man die weitere Literatur kurz zusammenfassen, da es sich mehr oder minder um Wiederholung handelt. Von den Mantuaner Guiden sind allein G. B. Cadiolis[34]) Aufzeichnungen wertvoll. Hier findet sich eine große Anzahl von Werken Fettis und seiner Schwester, namentlich in den Kirchen von Mantua, die heute nicht mehr nachweisbar sind. Ferner haben sich Lanzi[35]), Ticiozzi[36]), Carlo d'Arco[37]), Basilio Magni[38]) und Vittorio Matteuci[39]), letzterer in sehr oberflächlicher Weise, u. a. über ihren künstlerischen Landsmann geäußert. G. F. Waagen[40]) trug durch seine ausführlichen Reiseberichte zu dem Oeuvre-Katalog bei, und ferner auch einige Künstler-Lexica des 19. Jahrhunderts[41])[42]).

Jacob Burckhardt[43]) erwähnt Fetti im Anschluß an seine Betrachtung über die Behandlung der neutestamentlichen Parabeln im Seicento, denen es aber in dieser Zeit an jeglicher Weihe fehle. „Ohne durch genrehaften Reiz (wie bei Teniers) oder durch Miniaturpracht (wie bei Elsheimer) zu entschädigen, Domenico Fetti ist hier einer der besseren." Burckhardt urteilt hierbei nur nach den Repliken oder Kopien, die sich in Pal. Pitti und in den Uffizien in Florenz befinden. Vielleicht hätten ihm die Dresdener Stücke doch noch ein freundlicheres Urteil abgelockt. Im Zusammenhang über die Besprechung des David-Themas bemerkt er aber, daß es von Fetti am gemeinsten behandelt worden sei, da er David auf dem Haupte sitzen lasse. Burckhardt spricht hier von einer Wiederholung des Dresdener Davids (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 415; Abb. Nr. 3), die sich im Pal. Manfrini zu Venedig befand. Er muß jedoch durch die anscheinend sehr dunkle Schattenpartie an dieser Stelle getäuscht worden sein; jedenfalls sitzt David nicht auf dem Haupt des Erschlagenen, wenn er es auch ganz zur Seite hält. In Mantua erwähnt Burckhardt merkwürdigerweise kein Werk von Fetti. Reichliches Lob spendete jüngst H. Schmerber[44]) dem Künstler, von dem er mit Recht sagt, daß er ihm weitaus interessanter erscheine, als mancher der stets genannten Seicentisten.

---

34) Giovanni Battista Cadioli: Descrizione delle pitture di Mantova. Mantova 1763.

35) Lanzi: Storia Pittorica della Italia. Pisa 1815. Bd. IV, S. 22.

36) Stef. Ticiozzi: Dizinario fino al 1810. Milano 1808.

37) Carlo d'Arco: Degli Artefici e delle Arte di Mantova. Mantova 1857. Bd. II, S. 155ff.

38) Basilio Magni: Storia dell' Arte Italiana dalle origine al secolo 20. Roma 1902.

39) Vittorio Matteuci: Le chiese artistiche del Mantova. Mantova 1902.

40) C. F. Waagen: Treasures of art in Great Britain I—III, Leipzig 1854. — Kunstwerke und Künstler in England und Paris I u. II. Berlin 1837. — Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipzig 1843. — Vornehmste Kunstdenkmäler in Wien 1866.

41) Singer: Allgemeines Lexikon 1895. — Romberg-Faber: Künstler-Lexikon 1848. — Müller: Künstler-Lexikon 1860. — Bryan: Dictionary of painters. London 1903. — J. R. Füßli: Allgemeines Künstler-Lexikon. Zürich 1779. I. Band. — Hans Heinrich Füßli: Neue Zusätze. Zürich 1824. — G. Parthey: Deutscher Bildersaal 1863. I. Bd., ferner K. Woltmann-Woermann: Geschichte der Kunst. 1911. Leipzig. III. Bd., S. 252. — Herr Prof. Ulrich Thieme stellte freundlichst die schon für Fetti gesammelten Literaturangaben zur Verfügung, um das Material zu ergänzen.

42) M . . .: Abregé de la vie des plus fameux peintres. Paris 1756. Vol. I, S. 37ff.

43) Jakob Burckhardt: Der Cicerone. 10. Auflage. Leipzig 1910. II. Teil, S. 1012 i und l.

44) Hugo Schmerber: a. a. O.

III.

Die Werke des Domenico Fetti.

1. Der äußere Befund.

Fettis eigenhändige Unterschrift sichert die Schreibweise Domenico Fetti[45]). Gewöhnlich liest man jetzt Feti, doch finden sich im 18. und 19. Jahrhundert auch Fety, Vety, Veti und Fettee. Häufig wird dem Namen ein „Romano", seltener „Mantovano" beigefügt, da der Künstler gewöhnlich der „scuola romano" und nur von Lanzi[46]) der „scuolá Mantovano, epoca terza" eingereiht wird.

Wie fast alle Maler seiner Zeit hat Fetti im seltensten Falle signiert, und gar nie datiert. Was Nagler[47]) an verschiedenen Signaturen zusammengetragen hat, findet sich auf den zahlreichen Kupferstichen und Radierungen nach seinen Bildern und ist auf die Stecher zurückzuführen: DOM. F., DOMINICUS F., FET. DI MANTOVA., F. MANTUA u. a., um einige Beispiele zu geben. Nagler selbst ist kein Bild mit diesen Bezeichnungen bekannt, außer der „Flucht nach Ägypten" (Wien, Kaiserliche Gemäldegalerie, Nr. 119) mit DOM. F. Die Signatur hat sich jedoch nicht mehr gefunden und es war auch der gegenwärtigen Galeriedirektion hierüber nichts mehr bekannt. Auch die Signatur D Feti, welche Louis Lampe[48]) bringt und D Feti, in Ralph N. James'[49] Signaturensammlung sind heute auf keinem Bilde zu finden. Filippo Baldinucci[50]) berichtet von vier signierten Bildern in dem Palazzo di Parione des Marchese Filippo del Marchese Bartolomeo Corsini in Florenz. Es befindet sich die Signatur D nur auf der „Führung Christi vor Pilatus" (Florenz, Galerie Corsini, Nr. 305) auf einem Stein in der rechten unteren Bildecke. Auch Principe Tommaso Corsini hat schon in seinem Katalog beigefügt, daß Baldinuccis Angabe auf einem Irrtum beruhe.

Datiert ist kein gesichertes Bild. Auf einem der Fetti zugeteilten Gemälde in Hermannstadt, „Der heilige Johannes empfängt die Offenbarung" (Baron Bruckenthalisches Museum, Nr. 371), steht auf dem Buchschnitte rechts unten D. F. 1639. Die Jahreszahl allein würde Fettis Todesjahr (1623/24) schon erheblich überschreiten. Das Bild selbst ist nicht eigenhändig und könnte Domenico Fiasella genannt Sarzana (1589—1669) zugeteilt werden[51]).

Die Bilder aus der ersten Periode sind auf grundierte Leinwand gemalt. Die Grundierung ist meistens rötlich. Die späteren Bilder sind gewöhnlich Holztafeln, meist aus italienischem Pappelholz. „Der Prophet Elias in der Wüste" (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 380b) ist auf Pinienholz gemalt. Die Tafeln sind mit einem sehr dünnen Kreide- oder Gipsgrund überzogen, so daß gelegentlich das Holz durchschimmert. „Das Gleichnis

---

45) Al. Lussio: a. a. O. Abb. S. 57.

46) Luigi Lanzi: Storia Pittorica della Italia. Pisa 1816. Bd. IV, S. 22.

47) Nagler: Die Monogrammisten. 1860. Band I und II.

48) Louis Lampe: Signatures et Monogrammes des Peintres de toutes les Ecoles. Paris 1898. Bd. III, S. 718.

49) Ralph N. James: Painters and their works. London 1897. S. 23.

50) Fil. Baldinucci: a. a. O.

51) Siehe Bilderkatalog. 2.

von den Blinden, die Blinde führen" (Dresden, Königliche Gemäldegalerie, Nr. 422) ist auffallend stark grundiert. Der Farbenauftrag ist besonders in den Schatten- und Halbtönen dünn und flüssig. Die Lichtpartien sind kräftig, zum Teil pastos hingesetzt; die Farbe ist an diesen Stellen wenig zerrieben. Das Mantuaner Inventar von 1627 nennt ein „ovato di lapis azzuro, col Salvátore cón mólti ángeli" von Fetti, im Werte von 70 Lira. Wahrscheinlich auf Bestellung angefertigt, ist es das einzige Stück dieser Art von seiner Hand. Es konnte bisher nicht identifiziert werden. Die sechs Heiligenbilder auf Schiefertafeln (Mantua acc. Verg. Nr. 5 bis 10), die sich einst im St. Ursulakloster befanden, dürften von Lucrina Fetti stammen, die aber im übrigen meist auf Leinwand gemalt zu haben scheint.

2. Chronologische Sichtung der Werke.

Die künstlerische Hinterlassenschaft Domenico Fettis umfaßte bisher rund 130 Gemälde. Das wenige, was sich noch von suor Lucrinas Hand erhalten hat oder ihr zugeteilt werden möchte, ist hierbei ausgeschaltet; ebenso alles Graphische. Nach Aussonderung der zahlreichen, wohl niemals eigenhändigen Wiederholungen und einiger unhaltbarer Zuschreibungen schmilzt das Lebenswerk ganz erheblich zusammen. Daß viel verloren, verschollen und wohl auch noch verborgen ist, lehrt ein Einblick in die teilweise zeitgenössischen Inventare, Guiden und sonstigen Notizen.

Fettis Arbeitszeit umspannt knapp fünfzehn Jahre; aber es ist dies kein still beschauliches Schaffen gewesen. Mehrere größere Reisen unterbrechen seine Tätigkeit; sodann bekleidete der junge Maler ein Hofamt, so daß ihn auch dienstliche Aufträge von der Staffelei fernhalten mußten.

Seine Werke — meist religiöse Gegenstände — sind noch ungeordnet. Mit den zwei betenden Engelsgestalten auf einem Madonnenbilde Lodovico Cigolis ist Fetti anscheinend zum ersten Male vor die Öffentlichkeit getreten. Bei der letzten völligen Restaurierung von S. Lorenzo in Damaso (Rom), wo das Altarbild noch bis 1839 erwähnt wird, ist die Tafel entfernt worden[52]). Mit Hilfe der römischen Guiden läßt sich, wie gesagt, das Bild noch bis 1839 verfolgen; die genaueste Beschreibung jedoch bietet Baglione[53]). Der Verlust dieser sogenannten ersten Arbeit Fettis ist kaum zu beklagen, wenn es auch zweifelsohne interessant wäre, dieses gesicherte Frühwerk des jungen Malers mit seinen anderen Bildern aus der ersten Periode zu vergleichen. Auffallend ist, daß schon seit Ende des 17. Jahrhunderts Cigoli höchstens noch attributiv als Lehrer Fettis erwähnt wird, während die beiden Engel stets genannt werden[54]).

In den zwei oblongen Engelsbildern, welche in Modena (Reale Museo Estense, Nr. 9 und 10) Fetti mit Unrecht zugeteilt werden, sind Flügel oder Teile einer größeren Komposition zu erblicken. Mit dem Madonnenbilde Cigolis kann man sie jedoch kaum in Zusammenhang bringen. Nähme man selbst an, Fettis Figuren waren nicht in das Bild Cigolis als unterster Abschluß hineinkomponiert, so müßten die Engel doch zu der schwebenden

---

[52]) Das Bild gelangte nicht in die vatikanischen Sammlungen, und auch Herrn Prof. Rizzi ist, wie freundlichst mitgeteilt wurde, nichts darüber bekannt.

[53]) Baglione a. a. O.

[54]) s. Anhang I.

Madonna aufwärtsblickend wiedergegeben worden sein. Die halbfigurigen Engel in Modena blicken abwärts, so daß die Lider fast geschlossen erscheinen. Das Inkarnat ist von einem kalten, braunen Ton, während die lebhafte Anwendung der silbrigen Lichter auf den Einfluß der Spätvenezianer schließen läßt. Fetti selbst hat keine Engelsdarstellungen hinterlassen[55]).

Da weitere Datierungen fehlen, sieht man sich gezwungen, auf stilkritischem Wege eine chronologische Sichtung der Werke zu versuchen. Zunächst: welche Probleme haben den Künstler beschäftigt? Eine Frage, die man nur selten klar und erschöpfend lösen können wird, ohne der Sache gleichsam Gewalt anzutun.

Es trennen uns hier Jahrhunderte. Fetti gehört auch nicht zu jenen Künstlern, die außer ihren Werken schriftliche Dokumente hinterließen — sei es nun in Gestalt wissenschaftlicher Arbeiten oder Korrespondenzen — aus denen wir uns ihr Ringen um die Lösung ihrer Probleme, ihre Auffassung des Gesamtstrebens der Epoche, ihre Stellung hierzu und ihre Mitarbeit vergegenwärtigen können. Hier sprechen nur die Werke und in solchen Fällen ist man zu leicht versucht, dem Künstler mehr an eigenen Ideen und Ansichten unterzuschieben, als bewußt in sie hineingelegt wurde. Hätte sich Fetti wohl ebenso entwickelt, wenn er Rom nie verlassen, nie unmittelbar mit der venezianischen Kunst in Berührung gekommen wäre? So setzt Fetti in Rom ein, ohne daß ihm die dem römischen Naturalismus noch so nahestehende venezianische Kunst völlig zum Bewußtsein kommen konnte, um dann gerade in und durch Venedig die Erfüllung seiner Probleme zu finden.

Zeitlich dürften seine Frühwerke um die Wende des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts anzusetzen sein. Aus allgemein-entwicklungsgeschichtlichen Gründen lassen sie sich deutlich ausscheiden. Ein frisches, fleißiges Talent, noch unselbständig und tastend; man fühlt das gewisse ängstliche Anklammern an die zeitgenössische römische Kunst, vor allem an die Caravaggio-Schule. Es sind jene großfigorigen, schwer gefüllten Bilder mit ausgesprochenem Modellcharakter; die Profilstellung herrscht vor. Raum- und Bewegungsprobleme treten noch zurück; die malerisch-koloristischen Wirkungen beschränken sich auf das Notwendigste; es wird noch mit starken Schatten- und Lichteffekten gearbeitet. So sitzt die mächtige, muskulöse Mosesgestalt am brennenden Dornbusch (Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie Nr. 118). Gewaltige Formen, wie sie Fetti später nicht mehr verwandte. Die plastischen Gliedmaßen sind stark konturiert und die Zeichnung betont. Nacken und Schulter tauchen in den eigenen Schatten. Ein rötlich und gelbes Tuch fällt auf den mattblauen Rock, der sich dann in der dunklen unteren Bildhälfte auflöst. Hier leuchtet der helle Widderkopf auf, dessen flockiges Fell trefflich beobachtet ist. Die malerische Behandlung des Stoffes, vor allem des weißen Linnenärmels, das weiche Haupt- und Barthaar, der qualmerfüllte Hintergrund, der die Schärfe der Konturlinien mildert, verkünden schon so viel, daß die Spätwerke, welche der ersten Periode entschieden gegenüberstehen, keine unverständlichen Überraschungen bieten. Allein noch etwas verrät auch dieses Frühwerk. Moses wird berufen, und der Engel des Herrn erscheint ihm im feurigen Busch. Als sich Moses der

[55]) Die im Mantuaner Inventar von 1627 und 1665 genannten Puttibilder sind nicht mehr nachweisbar.

nicht verzehrenden Flamme nähern will, ertönt Gottes Stimme daraus: „Tritt nicht hinzu, zeuch deine Schuhe aus von deinen Füßen; denn der Ort, worauf du stehst, ist heilig[56].“ Und eben diese rein mechanische Bewegung des Sandalenlösens hat der Künstler festgehalten, wenn auch ohne Aufdringlichkeit. Denn wir folgen unwillkürlich dem großen Blick des Staunenden. Gott selbst aber ist nicht sichtbar. Fettis Zeitgenosse, Nicolas Poussin (1594—1665), hat in einer Zeichnung das nämliche Thema behandelt. (Aus einer Folge von alttestamentlichen Zeichnungen Poussins, Albertina, Wien.) Moses ist hier mit erhobenen Händen in die Knie gesunken, während Gottvater über dem brennenden Busche erscheint. Fettis Realismus aber gibt bereits seinen Frühwerken das charakteristische Gepräge.

Vor 1619/20 dürfte die Bildgruppe der letzteren Periode nicht begonnen haben. Aus der Schulung der Spätvenezianer ist der Künstler erst vollgereift hervorgegangen. Die Berührung mit Venedig hatte treibende, aber bis dahin noch latente Kräfte zur Entwicklung und Entfaltung gebracht. So repräsentieren diese kleinfigurigen, meist landschaftlichen Stücke erst Fettis wirkliche Qualität. Raumweite und Tiefe ward gewonnen. Das Verhältnis von Figur zur Umgebung ist verstanden und durchgearbeitet. Die Palette wird reicher. Der römische Naturalismus verschmilzt mit der venezianischen Tonschönheit. Dazu eine Auffassung des Stoffes, dessen schlichte Menschlichkeit Zeitgenössisches oft weit überholt. Das Landschaftsmotiv tritt, wie gesagt, in den Vordergrund. Aber Fetti war nie reiner Landschafter. In seinen Stimmungslandschaften ist eine Verquickung der Einflüsse der naturalistischen, meist ausländischen Landschafter Roms und der mehr idealisierenden Venezianer zu erblicken.

Seine Parabel des „Barmherzigen Samariters“ (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie Nr. 425) ist eine düstere Herbstlandschaft. Durch das weiche, fiederige Laubwerk streicht der Wind; in den bedeckten blaugrauen Himmel ragt ein knorriger, toter Baumstumpf empor, in dessen oberen Teil auch bläuliche Töne hineinspielen. Der braunrote Vordergrund liegt tief im Schatten, der noch schräg die Ruine rechts streift. Schimmernd erheben sich die Trümmer eines antiken Prunkbaues; grünrosa Schein liegt auf dem Marmorrelief. Hell und licht stehen die kleinen Bäumchen links gegen den fein getönten Himmel, und stark blaue Berge begrenzen den Blick in der Tiefe. Dort trabt ein einsamer Reiter — es ist der hartherzige Levit —, in mehr skizzenhafter Behandlung fast nur angedeutet. Farbe und Licht beschränken sich auf die Mittelgruppe, auf das helle Rötlich-Lila des Mantels und die stark blaue und weiße Mütze des Samariters. Der Verwundete wird auf den Esel gehoben, aber jeder quälende und unästhetische Anblick ist vermieden.

Die vermittelnden Zwischenstücke füllen die frühen Mantuaner Jahre, also rund 1614—19, und sind jedenfalls vor der ersten Reise nach Venedig zu denken. Es ist beim Künstler wie beim Menschen; psychologisch mag die Übergangsperiode von großem Interesse sein, aber sie ist unerquicklich, bis sich die Unausgeglichenheiten endlich legen und der Strom der Entwicklung in breitem Bette beruhigt weiterfließt. Auch bei Fetti noch dieses Schwanken. Der Kampf zwischen den plastischen und zeichnerischen Reminiszenzen der römisch-mittelitalienischen Richtung und den immer stärker hervor-

[56]) Moses II. 3, Vers 5.

tretenden malerischen Einflüssen Venedigs. Gerade in der Mantuaner Apostelfolge lassen sich diese zwei Strömungen deutlich wahrnehmen. Als eine äußerst lebhafte bewegte Figur steht der „Apostel Paulus" (Mantua Acc. Nr. 19) vor der graublauen Mauer, die rechts durch eine Säulenbasis begrenzt wird. Aber es ist alles noch gezwungen; ein Aufwand von Stoff, ein plastisches Herausarbeiten der gesuchten Bewegung. Der Kopf scharf nach rechts gewandt, die ausgestreckte Rechte hält das Schwert nach links. Der andere Arm stützt mit einer großen Bewegung aus dem Bildraum ein Buch gegen das Knie. Über das moosgrüne Gewand bauscht sich ein mattrosa Mantel. Das stark ergraute lockige Haupt- und Barthaar wird vom Winde zerzaust. Ein tiefer blauer Schattenton umzieht die lebhaft blickenden Augen und die Stirn. Auch sonst arbeitet hier Fetti mit kalten, aber kräftigen Schatten, jedoch sind sie nicht mehr so unvermittelt gegen das Licht gesetzt. Dagegen wirkt der „Apostel Thomas" (Mantua Acc. Nr. 26) vornehmlich malerisch behandelt; grau in grau, in jenem feinen Farbton, der sich auch auf den frühen Bildern Fettis öfters findet. Ein Gemäuer, das rechts noch einen Ausblick auf den weißstreifigen Himmel gewährt, als Hintergrund. Gelbliche Lichter spielen auf dem grauen Gewand. Dunkle Locken, weich gemalt, umwehen das blasse, gelbliche Antlitz; der Blick aus den tief beschatteten Augenhöhlen ist gemalt, nicht mehr das Auge. Die immer noch zahlreichen Schattenpartien werden durch Zwischentöne vermittelt. Schon im Formate macht sich der Übergang bemerkbar; aus dieser Zeit stammen meist halbfigurige Bilder und einige vollfigurige unter Lebensgröße (z. B. „Die Speisung der Zehntausend", Mantua, Acc.).

3. Die Hauptwerke Fettis.

Es sind nur mehr wenige Werke des jungen Fetti erhalten. Er muß viel Fleiß und Sorgfalt auf diese großen Kompositionen verwandt haben, während ihm die kleinen Spätwerke wohl flott von der Hand gingen.

Wie der besprochene „Moses" ist auch der siegreiche Hirtenknabe „David" (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie Nr. 450[57]) eine gut lebensgroße Gestalt, in Profilansicht und als Silhouette an der Fläche haftend. Trotzdem die Formen scheinbar aus dem Leben gegriffen sind, darf man ihrer anatomischen Richtigkeit nicht ganz trauen; der Oberkörper wirkt zu kurz im Verhältnis zu den Beinen. Die Lichtführung emanzipiert sich auch hier von der Forderung, daß die Schatten die Deutlichkeit unterstützen sollten, was eine Verdeckung und Entwertung der ausdrucksvollen Linie zur Folge hat. „J have often thought, when J have had before me a painting of the Roman School, that itwas like looking at a prospect in a gloomy day. The beauties of nature are there, but they want that, which should illumine and embellesh, then", sagt Daniel Webb[58]) hierüber in seinem ästhetischen Dialog über das Chiaroscuro.

In der Auffassung ist wohl eine Zuspitzung auf einen Augenblick, nämlich das Ausruhen nach vollbrachter Tat, aber es liegt etwas zu Be-

---

[57]) Das Londoner Exemplar (Hampton Court Nr. 161 ist mir im Original nicht bekannt.

[58]) Daniel Webb: An inquiry into the Beauties of Painting . . . London 1755. Dialogue VI, S. 119.

wußtes im Blicke, das abgeschlagene Haupt und das Schwert sind zu auffällig präsentiert. Der Künstler ist noch abhängig von seinem Modell und das Bild wirkt dadurch nicht ganz frei und lebendig.

Gerade das Dresdner Bild hat Jakob Burckardt wegen der rohen Darstellung so mißfallen. Die Schattenpartie muß ihn hier getäuscht haben. Jedenfalls ist Fettis „David" weit eher erträglich als manche andere Darstellungen seiner Zeit, z. B. das grausige Bild des Genuesen Bernardo Strozzi (1581—1644), wo sich auf dem emporgehobenen Antlitz des erschlagenen Riesen alle Spuren der Todesqualen spiegeln. (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie Nr. 657). Caravaggios „David" steht diesem kaum nach. Der Grund seines Bildes ist dunkel, und die Halbfigur springt in metallischer Schärfe, kräftig modelliert, aus dem Schwarz heraus. Die starken Schatten sind wie abgezirkelt. (Wien, Kais. Gemäldegalerie Nr. 485.) Fetti wirkt hingegen ungleich weicher und malerischer; auch die Schattentöne, mit denen er nicht spart, gibt er vermittelter. Das blutige Schwert, das rote, federngeschmückte Barett und die flatternden Gewandteile stehen zwar dunkel gegen den bewölkten Himmel; aber der weißliche, malerisch drapierte Kittel schafft wieder einen Ausgleich. Fast unkenntlich liegt der Rumpf des Riesen links vor dem bräunlichen Zeltlager, und durch die kleinen Figuren dort wird eine Distanzwirkung und Tiefe bedingt. Dahinter erhebt sich die blaue Bergkette, ein typisches Accessorium der Fernlandschaften Fettis.

Das Davidthema wurde von den Seicentisten mit Vorliebe aufgegriffen und mannigfach variiert. Auch Fetti soll es öfters behandelt haben, und in dem Petersburger Stück, wenn wirklich es von seiner Hand herrührt, gelang ihm schließlich ein ganz überraschender Wurf. Dieser David (Petersburg, Eremitage, Nr. 231) muß erheblich später angesetzt werden. Zani[59]) vermutet nach Chéreaus Stich von 1713, Fetti habe hier den jugendlichen Ludwig XIV. (1638—1715) porträtiert, fügt aber wohlweislich hinzu: „chi ne ha la sicurezza me lo indichi!" Zeitlich wäre dies freilich unmöglich, aber das Stück sieht doch so porträtmäßig aus, daß man in dem Modell einen Kavalier (oder den Maler selbst?) vermuten kann. Das feine, etwas feminine Antlitz mit den schönen Augen und dem üppigen Mund ist mit einer leicht eine weiße Krause, die auf einer schlechten Wiederholung (im Kunsthandel) fehlt, aber nach Mitteilung E. v. Lipharts dennoch echt sein soll. Über das dunkle, seidige Gewand, welches den Schenkel bloß läßt, fällt ein reicher Pelzüberwurf. Die Tracht wirkt überaus kavaliermäßig; das ist nicht mehr der einfache Hirtenknabe; aber auch in der Gesamtbewegung liegt Ähnliches. Der linke Arm ist in die Hüfte gestemmt; die Hand hält das Schwert, dessen Knauf hier soviel zierlicher gebildet ist wie auf dem Dresdner Stück. David hält seine Siegestrophäe nicht selbst; sie liegt vor ihm auf einem Sockel; das Blut rinnt, aber die Wunde ist verdeckt. Ohne das Haupt wäre der Bildeindruck noch porträtmäßiger.

Von einer bewußt flächenhaften Anordnung, welche die Ruhe des Bildes unterstützen und den Eindruck der Stille bestärken sollte, kann man bei dem vielleicht zu Unrecht „Melancholie" benannten Bilde Fettis sprechen. Von den mehrfachen Wiederholungen scheint den meisten Anspruch auf originale

---

[59]) Dietro Zani: Enciclopedia metod. crit. Ragionata delle Belle Arte. Parma 1817.

Fassung das Pariser Exemplar (Louvre, Nr. 1288) zu besitzen. Dieses befand sich 1663 schon in Versailles im Inventar von Le Brun eingetragen als Nr. 483. 1665 ging es in die Sammlung Ludwigs XIV. über, und zwar mit der Bezeichnung „Magdalena", wie aus der Zahlungsordre vom 13. Mai 1685 ersichtlich wird[60]): „Au s'Clerx (banquier) pour remboursement du prix de deux tableaux, l'un de Vandic, représentant une Vierge, et l'autre de Fetis, représentant une Magdalene, qui ont été achesstez pour le service de S. M. par le nommé Blauehard paintre; 7500 livres." In den Jahren 1709/10 wurden die königlichen Sammlungen von Nicolas Bailley neu inventarisiert und unser Bild der lombardischen Schule eingereiht: „Un tableau représentant la Mélancholie sous la figure d'une femme, tenant une tète de mort; figure comme nature; ayant de hauteur 5 pieds 2 pouces sur 3 pieds 10 pouce de large; dans sa bordure dorée, A. Versailles. Cabinet des tableaux." Die Benennung Melancholie blieb dem Bilde fortan.

In rechter Profilansicht kniet eine jugendliche Römerin in grünsamtenem Rock, weißlichem Unterkleid und braunrotem Umhang. Die linke Hand hält das Haupt, der rechte Arm umfaßt einen Totenschädel, den sie ernst betrachtet. Von dem dichten schwarzen Haar hat sich links eine Flechte gelöst. Hinter ihr steht oben ein Stundenglas und unten ein offenes Gefäß (vielleicht ein Salbgefäß).

Das Auffallende an diesem Bilde ist die Entlehnung des Stillebens von Albrecht Dürers Meisterstich „Melencolia" aus dem Jahre 1514. Nur ist hier alles malerischer und bewegter gruppiert, der stehende Hund schaut in das Bild hinein. Auf einem unsignierten Stich des 18. Jahrhunderts findet sich auch im vereinfachten Hintergrunde die Aufschrift: „Melancholie". Ob Fetti nun eine „Magdalena" oder „Melancholie" schaffen wollte, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls gehört das Bild zu der Gruppe jener damals so häufig gemalten Vergänglichkeitsbilder oder Meditationen.

Wann „Die Vermählung der heiligen Katharina" (Wien, Kaiserl. Gem.-Galerie, Nr. 123), das einzig gut erhaltene Altarbild von Fettis Hand, entstand, kann nicht genau angegeben werden. Cadioli[61]) erwähnt es zwar nicht unter den angeführten Kirchenbildern Fettis, es möchte aber doch in die früheste Mantuanerzeit, 1614/15, gesetzt werden. Die mystische Verlobung ist sehr schlicht und innig gestaltet. Der liebliche Knabe sitzt rittlings auf dem Knie seiner Mutter, welche um ihn und die hingebende Gestalt der jugendlichen Heiligen die Arme legt. Sein anderes Beinchen ist unklar, ebenso der rechte Arm Katherinas, mit dem sie sich auf das Rad stützt. Die Diagonale der Hauptgruppe wiederholt sich in der Haltung des Petrus Martyr, der, aus dem Dunkel herausmodelliert, den Vorgang andächtig verfolgt. Links, einige Stufen tiefer, die schwarze Senkrechte des heiligen Dominikus. Sein bleicher Kopf steht vor den bläulich-rosa Wolkengebilden, auf welche der seitliche Portikus einen Blick gewährt. Ein hellrotes Buch unten als Raumschieber. Das Licht fällt von links ein, so daß das Gesichtchen des Kindes ganz in Schatten taucht. Mit dieser Komposition

---

[60]) Guiffrey: Comptes de Bâtiments du Roi sous le rìgne de Louis XIV. Paris 1881—1897. Vol. II. col. 586, 664.

[61]) Giov. Cadioli: Descrizione delle Pitture . . . die Mantova. Mantova 1763.

steht Fetti deutlich unter dem Einfluß der Eklektiker. Correggios Magdalenen sind die Vorbilder dieser Heiligen, während die männlichen Gestalten carraccesken Typen verwandt sind.

Gleichfalls bald nach Fettis Übersiedlung nach Mantua, also etwa 1615/16, muß die große Refektoriumslunette für St. Ursula „Die Speisung der Zehntausend" (Mantua Acc.) gemalt worden sein. Die Komposition zerfällt ziemlich gleichmäßig in drei Hauptgruppen. Im Mittelgrunde, erhöht, der eigentliche Vollzug des Wunders. Christus in der Mitte, auf beiden Seiten von lebhaft bewegten Gestalten eingerahmt, und hinter ihm als Folie die Silhuetten seiner Apostel. Zwei Bäume schließen dieses Mittelstück gleichsam ab und leiten zu den beiden Vordergrundsgruppen über, welche ohne übertriebene Realistik die erschöpfte Volksmenge repräsentieren. Durch Hinaufweisen und Hinunterbeugen ist die Herstellung eines Stromes von zusammenhängender Bewegung wohl erreicht, aber einzelne Figuren, wie das zusammengebrochene Mädchen rechts oder die Frauengruppe links wirken wie Genreszenen für sich. Im übrigen ist das Bild farbig ruhig gehalten, ohne die störenden Schattenpartien. Die Beleuchtung ist fast gleichmäßig verteilt; doch läßt sich Fetti eine Wirkung wie durch die emporgestreckte Hand links, welche sich dunkel gegen den graugelben Himmel abhebt, nicht entgehen. Im rechten Hintergrunde wird der Blick durch einen zweiten Stamm noch in die Tiefe gelenkt. Nur ganz skizzenhaft hingeworfen, mit einigen aufgesetzten Lichtern, erblickt mon den übrigen trostlosen Volkshaufen, der sich dort lagert. Fetti versucht hier eine Bildtiefe zu erreichen. Bläuliche Berge bilden den fernen Abschluß.

Abgesehen von den Freskowerken dürfte Fetti hiermit die Reihe seiner umfangreichen Bilder mit den überlebensgroßen Figuren, welche den Bildrahmen schier zu sprengen drohen, abgeschlossen haben. Er war den kompositionellen Ansprüchen solcher großen Darstellungen doch nicht ganz gewachsen. Man sieht sein Bemühen, die Flächen zu füllen, aber er erzielt keine ganz befriedigende Lösung, wenngleich er durch die Farbe schon früh anziehend wirkt. Merkwürdigerweise haben ihn auch die enormen Kompositionen der Spätvenezianer, wie Paolo Veroneses biblische Festmahle und Tintorettos Schöpfungen im Dogenpalast nicht mehr verlocken können, sein spätes Kleinformat aufzugeben. Man möchte sagen, es sei bei ihm wie bei Elsheimer, daß in den kleinen Bildern ein gutes Talent meist viel größere Wirkungen erzielen kann, als ein mittelmäßiges mit großen Flächen.

Der Übergang erfolgt natürlich erst allmählich, und seine vier Bilder aus der Leidensgeschichte Christi sind jedenfalls noch früh anzusetzen (Florenz, Galerie Corsini, Nr. 304, 298, 305 und 297). Es ist möglich, daß sie während seines Aufenthaltes in Florenz im Frühjahre 1618 entstanden sind. Oder sollten dies jene Bilder gewesen sein, welche sich der Herzog damals für seinen Schwager nach Florenz schicken ließ? Florenz besitzt sonst keine Originalwerke Fettis. Die Tafeln haben schon Baldinuccis[62]) Aufmerksamkeit erregt, der sich folgendermaßen darüber äußerte: „Es besitzt der Marchese Filippo del Marchese Bartolomeo Corsini in einem palazzo di Parione di Firenze vier Bilder von der Hand dieses Malers; die Passion des Herrn, so meisterhaft hingestrichen, daß man sich es nicht besser wünschen könnte. Sie stellen das ‚Gebet im Ölberg', die ‚Dornenkrönung' und den Augenblick dar, als der ‚Herr nach der Geißelung und Dornenkrönung von den

Soldaten zum Richtplatz geführt wird', von wo aus Pilatus ihn dem Volke zeigen will. Und schließlich die ‚Grablegung'. Auf diesem Bilde erglänzt besonders, ich weiß nicht was, vom besten Geschmacke des Paolo Veronese; es ist wahrlich ein wunderschönes Werk. Auf jeder Tafel steht die Chiffre seines Namens." Diese letzte Bemerkung wurde schon oben richtiggestellt. Infolge ihrer starken Nachdunkelung sind die Bilder farbig nicht sehr bemerkenswert. Das Vorrücken der Gestalten an den Bildrand ist noch nicht überwunden. Die Figuren in der „Dornenkrönung" und im „Ecce homo" kleben noch aneinander; es ist eine Häufung von muskulösen Gliedmaßen, so daß die drei Vertikalen im „Ecce homo" etwas plump wirken. Die Christusfigur selbst entbehrt einer höheren Idealität; es ist eine erbarmungswürdige Leidensgestalt, wehrlos der rohen Gewalt der Schergen preisgegeben.

Es folgen nun Knie- und Halbfigurenbilder; vorübergehend wendet sich Fetti auch der Porträtmalerei zu.

Vor allem in seiner Apostelfolge (Mantua, Acc. Nr. 18—29) läßt sich wie gesagt eine Verquickung des bisherigen mehr plastischen Frühstiles mit dem Malerischen, dem sich der junge Hofmaler nun immer mehr und erfolgreicher zuwandte, beobachten. Die Figuren verlieren das flächenhaft Unbewegte, kommen aber in ihren gewaltsamen Gesten nicht über die damals übliche Auffassung der Apostel, die das Innenleben durch starke äußere Bewegung und durch Pathos zu charakterisieren strebte, hinaus. Flatternde Haare und Gewänder, muskulöse Gliedmaßen, die „attitudine". Bis auf den jugendlichen „Johannes" und den etwas theatralisch temperamentvollen „Paulus" sind es derbe, einfache Typen, wie sie im Caravaggio-Kreis beliebt waren; kräftige, meist bejahrte Männer aus dem Volke von gutmütigem Aussehen, die der feine Heiligenschein allein als die berufenen Nachfolger Christi bezeichnet. Farbig sind sie keineswegs uninteressant, bis auf den auch kompositionell recht schwachen „Christus". Der Hintergrund ist gewöhnlich in neutralem Dunkel gehalten, von dem sich die orangefarbenen, graublauen, rosa, mit Weiß stark aufgehellten Mäntel über den dazu gestimmten Untergewändern gut abheben. Am fortschrittlichsten ist wohl das Johannesbild, wo im Hintergrunde durch eine illusionistische Architekturmalerei eine Tiefenwirkung erstrebt wird. Der Jünger steht vor einer hellbraunen Mauer, über das dunkelgrüne Gewand ist ein rosa Mantel geschlagen. Er hält den Kelch und segnet mit der Rechten. Der leicht zurückgeworfene Kopf ist etwas nach rechts gewandt, so daß Licht und Schatten scharf abgegrenzt sind. Von dem links einfallenden Lichte werden auch die Bücher auf der Mauer getroffen, auf denen der schwarze Adler mit ausgebreiteten Flügeln steht. Die Mauer wird nach rechts zu heller und schneidet dann ab, um den Hintergrund freizugeben. In lichtem Sonnenschein stehen da ein gelblicher Palazzo, an dem Pflanzen emporranken, dann noch ein rotes und blaues Haus. Davor eine weiße und bunte Gestalt mit aufgesetzten Lichtern. Am graublauen Himmel leichte Wolken.

In diesen Jahren 1615/20 war Fetti auch Porträtist; leider hat sich hiervon nur mehr Weniges erhalten. Die im Mantuaner Inventar von 1627 genannten 23 Porträts, wohl identisch mit dem 1631 genannten Porträtzyklus der Gonzagafürsten, sind verschollen. Vielleicht entstammt

---

[62]) Possevino a. a. O.

diesem Zyklus die im Katalog King James VI. unter Nr. 928 angeführte „French lady“ aus der „Mantua Kollektion“. Wahrscheinlich lagen in diesen Porträts die graphischen Illustrationen in Possevinos Buch[63]) zugrunde. Ebenfalls kann die Handzeichnung einer Fürstin, es ist die Gemahlin Ferdinands VI., als Skizze für ein Gemälde gedient haben. Hierauf soll aber noch einmal später zurückgekommen werden.

Ein sicheres Porträt von Fettis Hand ist der sogenannte „Schauspieler“ (Petersburg, Eremitage Nr. 236). Auf Grund des Stiches von Agostino Carracci[64]) hat man den Dargestellten mit Giovannini Gabriele, Comicus Nuncupatus Sivel, einem Mitglied der Schauspielertruppe Herzog Ferdinands identifiziert. Der Stich mußte den Schauspieler in jungen Jahren wiedergeben; die Haltung stimmt überein, das Gesicht ist rundlicher, die Haare wellig. Bartsch bemerkt: „Sivel (Jean Gabriel) Le portrait de J. H. S. fameux par son talent de représenter lui seul toute une comédie, en changeant d’habits et d’inflexion de voix. Il est à mi-corps, tourné vers la gauche, et tenant un masque dans ses deux mains. On lit à la droite d’en bas: Aug. F. et dans la marge: Solus instaromnium Joannes Gabriel Comicus Nuncupatus Sivel. Das Original in Petersburg stammt aus der Sammlung Crozat und befand sich ehemals in der Galerie des Kardinal Mazarin. Wir kennen nur die Wiederholung in Venedig (Acc. Nr. 678). Der Dargestellte, Dreiviertelfigur, steht etwas schräg, der schmale Kopf en face. Eine hohe, durchgebildete Stirn, die Augenbrauen leicht hochgezogen, der Blick auf den Beschauer geheftet. Die schweren Lider geben ihm einen müden Ausdruck. Eine prononzierte Nase und ein voller Mund, das Ohr auffalend groß und abstehend. Über das braune, mit dunklen Litzen benähte Gewand fällt ein weißer Leinenkragen. Ein graublauer Mantel, im Eremitagekatalog heißt es („écharpe blanche“) ist um die rechte Schulter und den Leib geschlungen. In den Händen hielt er etwas aufdringlich das Attribut seines Berufes, eine große Halbmaske aus schwarzem Samt. Die Auffassung ist sehr schlicht[65]).

Hier möchte auch das „Schlafende Mädchen“ (Budapest, Museum der schönen Künste, Nr. 204) eingereiht werden. Es ist ein Kabinettstück in Fettis oeuvre. Gerade in dem Prätensionslosen liegt ein großer Reiz dieses feinen, malerischen Bildchens. Ein junges Mädchen ist auf eine Brüstung gelehnt, fest eingeschlafen. Ein reiches, auf gelblichem Grunde rotgemustertes Brokattuch dient als Unterlage. Sie trägt eine fein gefältelte, weiße Bluse mit kleinen, gekräuselten Manschetten, die den weichen Armansatz noch freigeben. In den leise verschränkten Händen hält sie ein Spitzentuch mit zierlichen Quasten; die rechte Hand ist beringt. Über den Schultern liegt ein dunkelgrünes Tuch und bietet eine günstige Folie für die goldbraune Haarmasse, in die auf beiden Seiten Perlenschnüre eingeflochten sind. Rechts werden sie durch eine rötliche Schleife, links durch eine kleine Feder und zwei Sternblumen gehalten. Das feine Oval des Gesichtchens ist von warmem Kolorit. Ein kräftig-breiter Lichtstrom fällt von links auf die Gestalt, so daß der

---

[63]) Possevino a. O. Vgl. I, S. 10.

[64]) Bartsch 153.

[65]) E. von Liphart teilte mir freundlichst mit, daß ein gewisser Herr Ives Le Moyne (21 rue Croise des Petits Champs) eine Pastellkopie des Kopfes dieses Fettibildes besitze, die Fragonard zugeschrieben wird.

Schatten durch den Nasenrücken scharf abgegrenzt wird und die eine Gesichtshälfte, bis auf den kurzen Schlagschatten im Augenwinkel, kaum bemerkbare zarte Flecken aufweist. Auf Stirn und Wangen spielen weiche Lichter, und auf der Nase und den Händen sind diese fast rokokomäßigen, rosa Farbflecke aufgesetzt, welche Fetti bei seinen späteren kleinen Figuren häufig verwendet hat. Der Hintergrund ist dunkel.

In den beiden Bildern zu Venedig (Acc. Nr. 518 und Nr. 497) ein „Lesendes Mädchen" und eine „Alte Frau mit Turban" sind wohl mehr Studienköpfe zu erblicken, die der sorgfältigeren Ausführung entbehren. Sie zeigen aber, daß Fetti Modellstudien pflegte.

Ehe aber die Entwicklung der Ölmalerei Fettis, der sich nun seiner letzten und besten Schaffensperiode nähert, weiter verfolgt werden kann, muß noch seiner Freskotätigkeit gedacht werden, die jedenfalls mit dem Jahre 1620 abgeschlossen war. Im allgemeinen haben sich ja die Naturalisten gegen das Fresko ablehnend verhalten, Caravaggio selbst hat niemals eines angerührt. Man warf es ihm als Bequemlichkeit vor. Der Grund ist aber wohl mehr darin zu suchen, daß ihnen die weiße Tünchunterlage für ihre koloristischen Bestrebungen, sowie die verlangten Größenverhältnisse wenig zusagten. Wahrscheinlich hätte sich Fetti freiwillig auch kaum daran gewagt.

Zu seiner Zeit war Mantua noch bedeutend reicher an Kirchen als heute. Was nicht vom Erdboden verschwand, dient nun meist militärischen Zwecken, so auch St. Trinità. Zunächst Heumagazin und nun Artilleriedepot, wo sich einstens das große Werk von P. P. Rubens aus dem Jahre 1606 befand, das später durch die Franzosen so übel zugerichtet wurde. Es ist die „Heilige Dreifaltigkeit" mit den herzoglichen Stiftern, jetzt auseinandergeschnitten in der Acc. Virg. zu Mantua aufgestellt. Ein gewisser P. Gorzoni (gestorben 1713) verfaßte eine Beschreibung dieser Kirche, welche sich genau deckt mit der 1776 vorgenommenen Inventarisierung, als nämlich die Kirche aus den Händen der Jesuiten in die der Augustiner überging[66]). Ebendort findet sich auf Fettis Tätigkeit verzeichnet: „Das Gewölbe der genannten Kapelle ist mit Stukkaturen, vergoldeten Verzierungen und Malereien geschmückt. Diese stellen die heilige Dreifaltigkeit, die vier Sibyllen, den Propheten Abraham[67]), welcher im Traume die Leiter mit den auf- und absteigenden Engeln sieht, und andere Erzählungen aus dem Alten Testamente mit Bezug auf das Mysterium der Dreifaltigkeit dar; Werke des Malers Fetti." Giovanni Cadioli, ein späterer Mantuaner Maler und Theaterarchitekt, welcher eine ausführliche Aufzeichnung der Mantuaner Kunstwerke hinterließ[68]), bemerkt zu diesen Fresken Fettis: „Jo lascio qui giudicare agli esperti, se sia avenuto coll'andar de'tempi verun accidente in cotesti lavori e con qual esito." Da Fetti hier unmittelbar in Konkurrenz mit den schon vorhandenen

---

[66]) Archivio dello Stato di Mantova: 1776. Cessio et permutativ segunta inter R. R. P. P. S. Augustini . . . . et regium Sub Econonuum uti administratorum bonorum vacantis ex-gesuitive Mantuae.

[67]) Es sollte wohl Giaccobo nicht Abramo heißen.

[68]) a. a. O.

Werken des Rubens trat[69]), wäre es nicht uninteressant gewesen, zu beobachten, wie weit er seine Selbständigkeit wahren konnte.

Im Querarm, in der achten Kapelle von St. Andrea, findet sich noch ein erhaltenes Fresko Fettis, die „Predigt des heiligen Laurenzius" darstellend.

Im Jahre 804 war hier schon ein Oratorium zu Ehren des Apostels gegründet worden. Nach und nach war ein größerer Bau entstanden, den 1370 ein Brand zerstörte. Man baute von neuem und legte 1413 den Grundstein zum gotischen Campanile. Lodovico Gonzaga berief Leon Battista Alberti (1404—1472). Nach Albertis Tode wurden die Baupläne zwar erheblich modifiziert, trotzdem wurde St. Andrea, eine der schönsten Renaissancekirchen Italiens, durch die treffliche Vereinigung von Langhaus und Zentralbau das Muster zahlreicher Kirchengrundrisse späterer Zeit. Von 1597—1600 hat sich der nach Mantua berufene Anton Maria Viani mit dem Bau der Kirche beschäftigt; bei der Ausschmückung der achten Kapelle des hl. Stephanus beteiligte sich Viani selbst mit einer „Kreuzigung" und einer „Steinigung des hl. Stephanus". Die linke Wand fiel dann Domenico Fetti zu. In der Kapelle befinden sich mehrere Grabdenkmäler; das Grabmal Pietro Strozzis mit den vier Karyatiden schuf Giulio Romano 1529; auch das von Andreasi Gonzaga, welcher 1549 starb, wird ihm zugeschrieben. Fettis Fresko ist nur mehr schlecht erkennbar, und die Farben außerordentlich verblaßt. Vor einer Phantasiearchitektur steht der Heilige in gelbem Brokatgewand und spricht mit einem Manne. In den vielen Figuren im Zeitkostüm, vor allem in der Frauen- und Kindergruppe rechts, ist Fettis Hand zu erkennen. Die Gestalten sind überlebensgroß.

Ein weit größerer Auftrag ward aber Fetti mit der Ausmalung des Chores von St. Pietro, dem Mantuaner Dom, zuteil. Die Gründung erfolgte schon in den ersten Jahrhunderten; auch die deutschen Kaiser Karl der Große und später Otto I. und Otto II. sollen auf ihren Romfahrten den Bau gefördert haben. Die Gonzagafürsten ließen sich den Dombau, welcher unmittelbar neben ihrem palazzo stand, sehr angelegen sein. Ein Brand in der Karwoche des Jahres 1545 hatte viel von dem ursprünglichen Baue zerstört. Geldmangel hinderte jedoch die Fortführung des prächtigen Planes von Giulio Romano; Giambattista Bertani mußte 1563 sehr eingeschränkt weiterbauen. Auch er starb darüber, und nun teilten sich von 1593—1620 mehrere Künstler in die Weiterführung. Domenico Fetti ward die Ausschmückung des Chorgewölbes übertragen, während die Schüler Giulio Romanos, Theodor Ghisi und Andreasino, schon die Kuppelfresken ausgeführt hatten. Theodoro Ghisi (1538—1601) wie Ippolito Andreasi, genannt Andreasino (1548—1608) müssen an dem Kuppelfresko zwischen 1570 und 1580 gearbeitet haben[70]). In ihrer etwas schematischen Regelmäßigkeit bietet es eine äußerst günstige Folie für die lichtdurchflutete malerische Komposition im Chor.

---

[69]) Vittorio Matteuci: Le chiese Artistiche di Mantova. Mantova 1902. Die hier vertretene Annahme einer gleichzeitigen Tätigkeit beider Künstler ist irrig. Rubens verließ Mantua 1608. Seine Malereien in St. Trinità fallen zwischen die Jahre 1604 und 1606.

[70]) Leider enthält das Domarchiv keine Rechnungen u. dgl., um sichere Daten angeben zu können.

Es ist gewiß hart, wenn man unter dem Eindruck der örtlich nahen „Himmelsglorien Correggios, die man Apotheosen der Irrealität nennen könnte, in welchen die nie dagewesene Gewalt der Künstler über die Natur dazu benützt wurde, dem Beschauer Räume und Szenen vorzuzaubern, zu welchen sich wirkliche Architekturen und das wirkliche Leben als ein bescheidener, an sich belangloser Introitus verhielten" (Dvorak) an das Chorfresko Fettis herantritt. Doch kann man auch diesem seine malerische Wirkung nicht absprechen, und durch die bald dunkelgrauen Wolkenballen, bald in den dichtesten Farbtönen spielenden Flocken, blickt man in einen jubelnden Engeltumult; größere Engel und unzählige Putti, als könnte sich der Maler nicht genug tun, ihre Huldigung vor der Trinitas auszudrücken. Trotz des Manierismus, vor allem in der süßlichen Gestalt Johannes des Täufers, entbehrt die Hauptgruppe nicht einer gewissen Würde und Hoheit. Hier zeigt sich Fetti doch frei von der Rubens-Komposition. Durch den unangenehmen braun-rosa Ton, der jetzt das Ganze überzieht, und wohl auf die Restaurierung von Felice Campi aus Segna 1866 zurückzuführen ist, hat die koloristische Wirkung sehr gelitten. Aber auch dieses Fresko, wie die meisten der späteren Seicentisten, kann man einen „Vorboten des Rokoko" nennen. Um die ungemein dichte Mitte, die sich in zahllose Puttoköpfe, einzeln und in Reihen zwischen rosa und gelben Wolken auflöst, gruppiert sich die übrige Engelsschar, welche die Marterwerkzeuge Christi herbeischleppen. Die Dreifaltigkeitsgruppe ist mehr in helleren Tönen gehalten, ein zartes Blau, Rosa und Gelb im Mantel Christi und dem Gewand der Maria. Die größeren Engel, welche immer die kleine Schar unterbrechen, bringen kräftigere Bewegung und Farbe herein. In starkes Rot, Gelb und Blau ist der Engel mit Stange und Essigschwamm bekleidet; eine lebhaft bewegte Gestalt in Blau und Grün bringt die Lanze und Dornenkronen. Außerhalb des Ovales, korrespondierend zu Maria und Johannes, sind auch auf der anderen Seite zwei Gruppen. Rechts in Lichtgrün und Grau eine derbe Engelsfigur mit der Zange, von vielen Putten umringt; links kniet ebenfalls zwischen lustigen Engelsköpfen in Rot gestreift der Engel mit dem Schweißtuch.

Im Fresko ist also Fetti kompositionell wie farbig schon ungleich freier, leichter und heller geworden. Dagegen mögen die folgenden Staffeleibilder fast rückschrittlich wirken. Allein es lassen sich auch in ihnen die neuen Richtungen, denen der reifende Künstler zustrebte, deutlich wahrnehmen.

Das landschaftliche Stimmungsmotiv klingt schon leise an, wenn sich hinter dem schlummernden „Jünger Petrus", dem das merkwürdige Traumgesicht erscheint, die düstere Abendlandschaft ausbreitet[71]). Tiefgraue Wolken, doch warm im Ton, die am Horizonte durch einen feinen, gelblichen Streifen aufgehellt werden. (Wien, Kais. Gemäldegalerie, Nr. 117.) Auch in der Auffassung des „Traumes Jakobs von der Himmelsleiter" (Wien, Kais. Gemäldegalerie, Nr. 121) gibt sich bereits der schlichte Erzähler der Gleichnisse Jesu zu erkennen. Es ist wirklich ein todmüder Hirtenknabe, der sich da auf den Steinen gelagert hat, und einen wunderbaren Traum träumt. Eine breite, himmlische Lichtfülle hat das dunkle Gewölb zerteilt; auf der goldig überstreiften Himmelsleiter, die zu seiner Ruhestätte hinabführt, gleiten geflügelte Engelsgestalten auf und nieder und zurück zu Gottvater, der sie,

---

71) Über die Verstümmelung des Bildes wurde bereits gesprochen.

fast unsichtbar im hellsten Glorienschimmer, am Tore empfängt. Aber es ist nicht eine imaginäre Leiter, die sich in der Lichtfülle auflöst; auf breiten, ausgehauenenen Palaststufen läßt der realistische Künstler seine Engel schreiten.

Das Bildformat hat sich, den bedeutend verringerten Figurenmaßen entsprechend, auch sehr verkleinert. Das Gefühl für Tonwerte hat zugenommen; weiche Schatten und ein ruhiges, mildes Licht paaren sich mit den satteren Farben. Die venezianischen Einflüsse künden sich an.

Seinen Spätwerken und vor allem den Dresdner Parabelbildern verdankt es Fetti, daß er nicht gänzlich in Vergessenheit geriet. Hier gibt er auch sein Bestes. Gleichzeitig und gleich stark entwickeln sich nun Form, Farbe und Licht bei ihm, eines durch das andere verbunden und bedingt.

Das Verhältnis der Teile zum Ganzen ist durch die Lockerung der Figurenanordnung und die größere Freiheit in den Bewegungsmotiven ein anderes geworden. Ohne im Detail zu ermüden, ist alles auf eine Gesamtvision hin dargestellt, und durchaus malerisch empfunden. In seiner Raumbehandlung lassen sich drei Arten unterscheiden: die architektonische Fassung, der Binnenraum und die freie Landschaft. Mit einer großen Sicherheit setzt er nun die kleinen, aber in Form und Bewegung ungezwungenen Gestalten in den weiten und einheitlichen Bildraum. Sie sind die Licht- und Farbflecke in seinen Kompositionen, denn seine Palette wurde durch die Venezianer Koloristen ungleich bereichert. Wir sehen jetzt ein leuchtendes Rot, Blau, ein reines Weiß und überaus feines Rot-lila, während er früher mehr die matten, dunklen Töne bevorzugt hatte. Besonders die landschaftlichen Bilder sind reich an fein gestimmten Tönen. So auf dem Bilde des „Ersten Menschenpaares bei der Arbeit" (Paris, Louvre, Nr. 1287). Gewitterstimmung liegt über dem Ganzen, und zerrissene Wolken überziehen den Himmel. Im bergigen Hintergrund führt ein Bauer seinen mit einem Ochsen bespannten Pflug über das lockere, gelbbraune Erdreich. Sehr fein steht der Rosakittel des Pflügers gegen die blauen Berge. Auch für seine schlichte und durchaus realistische Auffassungsweise, um eine Andeutung hierüber vorwegzunehmen, ist das Bild sehr charakteristisch. Jene großäugige junge Frau, welche am Feldrain spinnt, ist Eva. Sie ist wie eine Landfrau gekleidet. Dicht neben ihr steht am Felsblock gelehnt ein Kleiner im roten Röckchen, und rechts von diesem hockt das andere, dunkeläugige Bübchen im braun-grünen Kittel am Boden, den Hirtenstab in der Hand. Adam führt den Pflug. Ein schwarz-weißes Kaninchenpaar hellt die rechte Bildecke auf.

Ganz überraschend ist es aber Fetti gelungen, das Lichtproblem zu lösen. Zweifellos hat er auch hier von den Venezianern gelernt, von denen sich die Naturalisten einstens emanzipiert hatten, um ihre Licht- und Schattenkontraste auszubilden. Die sterilen Schattenpartien sind aber aus Fettis Bildern verschwunden; schon in der Übergangsperiode hatte er sich in der Illusionsmalerei versucht und weiß sie nun zu verwerten. Er zeigt sich hierbei auch als feiner Beobachter des heimatlichen Straßenbildes. Man durchwandert eine der engen, dunklen Gäßchen, und plötzlich bildet sich ein reizvoller Durchblick; ein effektvolles, malerisches Spiel von Sonnenstrahlen und lichten Farbtönen umschmeichelt Gebäude und Gestalten. Auch Fetti stellt meist eine dunklere Mauer, einen Torbogen oder auch eine Sil-

houettenfigur voran, um so das Raumbild durch den Durchblick in den erleuchteten hinteren Grund zu bereichern.

Unter den Holländern, welche dieses Problem ebenfalls aufgriffen, hat es wohl Pieter de Hoogh am vollkommensten gelöst.

Auf Fettis Paradebild der „Arbeiter im Weinberge" (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie Nr. 423) erblickt man in der schmalen, sonnigen Straße links drei Männer in lichten Farbtönen. Ein Greis, in blau und rosa Umhang, hält ein aufgeschlagenes Buch, in das sein blondbärtiger Nachbar mit geschultertem Werkzeuge deutet. Der Dritte ist überschnitten. Das Bild ist farbig sehr reizvoll durch das feine Blau-lila im Mantel des Arbeitsherrn, den ein roter Schlapphut mit wallender, dunkelblauer Feder ziert, und die bunte Kleidertracht seines jugendlichen Begleiters. Ein starker Schatten fällt scharf abgegrenzt, schräg über die Mauer, auf der weiche, grün-rosa Töne spiegeln. Am blauen Himmel ziehen leichte Wolken.

Eine „Licht- und Farbenstudie in optima forma" ist aber der „Marktplatz" (Wien, Kais. Gemäldegalerie, Nr. 116). Dabei von einer Frische und Lebendigkeit in der Auffassung des an und für sich schlichten Vorganges, der noch heute in ähnlicher Weise an Mantuaner Markttagen beobachtet werden könnte. Unter einem äußeren Pfeilerbogen des kühlen Laubenganges hat ein Juwelier seinen Verkaufsstand aufgeschlagen. Die farbige Mittelgruppe hebt sich köstlich ab von dem dunklen, hohen Pfeiler, an dem im Dämmerlicht die goldenen Ketten und blauroten Edelsteine funkeln. Die flankierenden Vorderfiguren sind venezianisch. Neu ist aber, wie der dunkelbraune Schatten des muskulösen Karrenschiebers über den sonnigen Vordergrund fällt. Seine dunkle Silhouette, halb überschnitten, steht gegen die lichte, hintere Gruppe; während rechts die hell beleuchtete Geflügelhändlerin in dem rot bekleideten Käufer eine Folie erhielt. „Das Beste an dem Bilde aber ist der lichtdurchflutete Hintergrund; links huschen die Sonnenstrahlen über eine hohe Mauer, und rechts leuchten die Fassaden einer Häuserreihe in hellgrünen, rosigen und gelben Tönen. Über die Mauer blinzeln zwei Gestalten in die sonnenhelle Straße, und rechts ist eine Jahrmarktsszene in flotten Strichen hingehaucht; ein Geiger auf einer Estrade gibt der Menge seine Kunststücke zum besten. In dieser Partie wirkt das kleine Bild wie ein Vorläufer der Venezianer des 18. Jahrhunderts[72])."

Auf dem „Verlorenen Groschen" (Dresden, Kgl. Galerie, Nr. 418), dem einzig bekannten Interieur von Fettis Hand, hat er aber mit Beleuchtungseffekten gearbeitet, die an Einfachheit und Weichheit des Tones Caravaggio überbieten. Hier ist fast die Wärme eines holländischen Interieurs erreicht. Gewöhnlich ging den Italienern durch ihr volles und grelles Licht das Intime des Reizes der Holländer verloren. Ein feiner, graubrauner Ton mindert hier die starken Kontraste; das farbige Element beschränkt sich auf die Figur. Es ist ein schmuckloser Raum, den nur Licht- und Schattenspiel so reizvoll gestalten. Die rechte Mauerhälfte ist ganz dunkel; die jugendliche, rotblonde Frau, im gelben Rock, weißer Schürze und einem hellen Tuch über der roten Bluse, bückt sich tief herab, um beim Schein ihrer kleinen Öllampe die verlorene Drachme zu suchen. Der tiefe Schlagschatten

---

[72]) H. Schmerber a. a. O. S. 126.

der Ampel trifft noch die hellbeleuchtete Sucherin; weiche Schattentöne umspielen die Gestalt und werfen ihre Umrisse teilweise auf die Mauer.

Eines der leuchtendsten Stücke ist die „Rückkehr des verlorenen Sohnes" (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 417). Der überschattete Portikus rechts und die reiche, graugrüne Bogenhalle bilden einen wirksamen Rahmen für die bunte Gruppe im Bildvordergrund. Das dunkle Tonnengewölbe verstärkt die Tiefenwirkung. Die üppig gekleidete Rückenfigur rechts und die herbeigeeilte junge Mutter auf der anderen Seite sind venezianischen Kompositionen entlehnt; auch die beiden in heller Farbe skizzierten Zuschauer auf der Balustrade muten so an. Dahinter der blaue, mit dünnen Wolken überzogene Himmel, in den die lichtgrünen Pappeln des Gartens ragen, nur mit ein paar senkrechten Pinselstrichen hingeworfen. Aus der Tiefe tauchen ebenfalls zwei neugierige Gestalten und der Kopf eines Schweines auf.

In der ähnlichen Komposition des „Gastmahles ohne Gäste" (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 424) weicht Fetti von seinem sonst üblichen blauen Himmel ab. Ein Torbogen führt hier in die Tiefe und gewährt den Blick auf Himmel und Berge; alles bis auf den rötlichen Horizont in hellgrünen, sehr fein schattierten Tönen.

Von einer ausgesprochenen Wucht der Bewegung ist die Darstellung des „Unbarmherzigen Knechtes" (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 419). Eine dunkle, ziemlich breite Türlaibung rahmt den Bildausschnitt ein. Eine steilstufige Steintreppe, eine herabrankende Weinrebe führen den Blick in die vordere dunkle Bildecke, wo nun erst Farbe und Licht aufblitzen. Die Farbe unterstützt hier die Komposition wesentlich; Rot, Gelb und Blau, hell beleuchtet, beleben den Menschenknäuel, während im oberen Bildteil ein feines Graubraun vorherrscht.

Den Landschafter Fetti als Abschluß in der stilistischen Bildbetrachtung zu bringen, ist auch chronologisch gerechtfertigt durch den Brief jenes Biffi aus Piacenza an den Herzog, worin er einen französischen Landschafter als geeigneten Nachfolger des eben verstorbenen Fettis in Vorschlag brachte. Seine Bilder lassen auch an Jakob Burkhardts Worte denken[73]: „In den findet. Es ist das allgemeine Parfüm der Campagna und des römischen Landschaften der Eklektiker, Carracci, Dominichino, Albani usw. steckt ein süßer Duft von Mittelitalien, obschon keine einzige Vedute sich darunter be-
Gebirges, aber unendlich frei wiedergegeben."

So ein Stückchen Landschaft, wie es der Reisende in Italien oft vor sich sehen kann, ist das Parabelbild des „Bösen Sämannes" (Venedig, Acc. Nr. 505). Unter dem blauen, mit einigen graubraunen Wolkenfetzen überzogenen Himmel erblickt man eine jener italienischen Flachlandschaften, die mit ihren von Weiden oder Maulbeerbäumen eingesäumten Feldern schließlich monoton wirken. Das Bild könnte in den sumpfigen Gebieten vor Mantua entstanden sein. Bräunliches Weidengebüsch mit einzelnen, großen Stämmen begrenzt den Acker; auch der efeuüberwucherte Baumstumpf fehlt nicht. Die Baumreihe führt schräg in die Tiefe und findet in der Ferne einen Abschluß durch eine Hallenarchitektur.

---

[73]) Jakob Burkhardt: Briefe an einen Architekten 1870—80. München 1912.

Nur ganz selten gibt Fetti den strahlendblauen Himmel und hellen Sonnenschein Italiens. Er verstand es besser, eine weiche, fast etwas trübe Stimmung in mild diffusem Lichte festzuhalten. Auch sind es nicht die breiten, vollen Laubmassen, wie sie das Barockgefühl in der Farbengebung bevorzugte, damit die Gemälde durch die schweren, dunklen Töne gleichsam mehr Gewicht bekämen; sondern meist feine, fiederige Zweige. Das Gras ist nie frischgrün, und das bräunliche Terrain merkwürdig flockig behandelt. Er benützt ähnlich wie in früheren Zeiten die niederländischen Landschaftsmaler dunkle Versatzstücke am vorderen Bildrand, Baumstümpfe und größere Blattpflanzen, damit sich das dahinterliegende Terrain heller und luftiger davon abhebe. Wenn einzelne seiner Bilder wie vergrößerte Kompositionen Elsheimers anmuten, so ist das doch wohl mehr äußerlich. Elsheimers plastische Gruppierung und Zusammenfassung einer Landschaft sind hier gleichsam malerisch aufgelöst. Doch findet sich so eine Abendstimmung mit den ganz feinen, rosa verschleierten grünen Tönen schon bei Elsheimer (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 644a) und die von Fetti häufig verwandten, vom Bildrand beschnittenen Bäume hatten in ihren Bildern bereits die Brils.

Mattes Mondlicht liegt auf der olivfarbenen Felslandschaft der „Flucht nach Ägypten" (Wien, Kais. Gemäldegalerie, Nr .119), durch die sich ein kleiner Fluß schlängelt. Nur Marias grellblaues Schleiertuch bringt etwas Farbe in die hübsche Mittelgruppe. Auch auf dem bergigen Hintergrund liegt der graugrüne Ton, und alles wird weich, während bei Elsheimer selbst die ferneren Baumgruppen an differenzierter Behandlung kaum verlieren. Vgl. z. B. Elsheimers Erziehung des Bacchus (Frankfurt, Städelsches Institut, Nr. 338).

Die Tobiasgeschichte hatte Fetti mehrfach behandelt. Für die Auffindung des Fisches (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 460) möchte nochmals ein Elsheimersches Bild zum Vergleiche herangezogen werden: Der heilige Hieronymus in Bergamo (Acc. Carrara, Nr. 263). Eine kompositionelle Ähnlichkeit ist vorhanden, und doch läßt sich mit wenigen Worten der Unterschied ausdrücken. Die miniaturhafte Art bei dem Deutschen, bei Fetti das Freie, Großgesehene. Die säuberlich ausgeführten Fittiche dort sind hier fast nur durch den blaugrünen Rand angedeutet und wirken trotzdem weit mehr. Dort das jenseitige Ufer mit der Hütte, der Dachleiter, den Bäumen und dem Serpentinenweg; hier leuchtet das Hüttendach und ein helles Tuch kaum heraus, eine dunklere Baumgruppe und dann der Blick ins Weite. Himmel wie Bäume spiegeln sich im Fluß, und in der Ferne ein blauer Bergrücken.

In der Landschaft des Bildes mit dem Gleichnisse der „Von Blinden geführten Blinden" (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 422) liegt fast etwas von der französischen Rokokomalweise, vor allem in der feinen Baumgruppe rückwärts, unter welcher die Kühe getrieben werden; wie das zarte Braungrün mit den feinen blauen, rosa und grünen Tönen der Wolken weich verschmilzt. Die Gruppe der Blinden ist einfarbig, nur ein paar weiße Lichter sind aufgesetzt. Schon im Hinblick auf die Landschaft mit der dunklen, geschlossenen Baumgruppe zeigt sich, daß die vergrößerte Wiederholung (Budapest, Museum der schönen Künste, Nr. 226) nicht eigenhändig ist.

Das „Verlorene Schaf" (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 421) dürfte zu den reifsten Werken Fettis gehören. Es ist hier eine Weite, eine Tiefe in der Spannung des Raumes und eine Wärme in Farbe und Licht, wie kaum auf einem anderen Stück. Ein dunkler, braungrüner Vordergrund. Links das leuchtende Rot in der Gestalt des zurückkehrenden Hirten, rechts ein saftiges Grün in dem stehenden Burschen, der den glücklichen Finder freudig begrüßt. Dazu der Himmel von einem so tiefen Blau, wie es Fetti sonst nie verwandte. Im Mittelgrunde weidet im gelben Abendschimmer die außerordentlich malerisch behandelte Schafherde. Fetti zeigt sich stets als guter Tiermaler, auch das Wollige des Felles und der blöde Ausdruck ist an dem getreuen Tiere vorzüglich wiedergegeben.

Aus dem letzten venezianischen Jahre stammen wohl die beiden Wiener Meerlandschaftsskizzen „Der tote Leander" und der „Triumph der Galathea". (Kais. Gemäldegalerie, Nr. 115 und 120.) Es leuchten die üppigen Formen der drei blondlockigen Nereiden in wunderbarem Inkarnate aus den bräunlichen Fluten auf. Zwischen ihnen der blauschwarze Leichnam des toten Leander. Das gelblich-rote Tuch des weinenden Putto flattert hoch über seiner Schulter, während ein bläulich durchsichtiger Schleier seinen Körper umspielt, und noch über den Rücken einer Nymphe gleitet. Aufgewühlte Wasser umspülen den Aphrodite-Tempel, hart an der Felsküste erbaut, alles in gelbbraunem Tone gehalten, bis auf das ziegelrote Gewand der trostlosen Priesterin Hero, die sich ins Meer stürzt. In der linken Ferne stürmt Neptun mit blauem Tuche dahin. Der tiefblaue Himmel, an dem schwere Nebelwolken ziehen, hellt sich dort auf, und die rosalichten Töne spielen weich in ein gelbliches Licht über. Auf dem Gegenstück ist die Meerfarbe ebenfalls von unbestimmtem Graubraun, nur von etwas weißlichem Gischt und einigen blauen Tönen unterbrochen. Dieselben Farben kehren am Himmel wieder; nur am Horizont erscheint ein mattgelbes Licht. Lässig ruht Galathea in ihrem goldenen, von Delphinen gezogenen Muschelwagen. Auch hier ein rosiger Putto mit dem gebauschten flatternden Tuch, wie es in jener Zeit so gern benützt wurde. Schmerber hat in den Frauenakten dieser Bilder den Einfluß von P. P. Rubens erkennen wollen, was uns nicht ganz einleuchtet. Jedenfalls lagen die Venezianer Fetti näher.

Wenn auch nicht das letzte, so gewiß das anmutigste Werk Fettis ist das, welches 1874 aus der Sammlung Suermondt in die Berliner Galerie übergegangen ist: „Der Prophet Elias in der Wüste" (Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 380b). Der greise Prophet schläft auf der Erde, den Kopf auf einen Steinblock gelehnt. Er trägt ein dunkelbraunes Gewand und darüber einen weißlichen Mantel. Der Oberkörper liegt im Schatten des großen Baumes links. Über ihn beugt sich eine liebliche, helle Engelsgestalt; das blondgelockte Haupt so tief gesenkt, daß das Profil kaum erkenntlich ist. Ein schlichtes Gewand in silbrigem Rosa und ein gewaltiges Flügelpaar schmücken den göttlichen Boten, der dem Träumenden die vom Himmel gesandte Speise weist. Die rundlichen Glieder des Armes tauchen noch in den Schatten des Baumes. Einige lichte Pflanzen vervollständigen die Landschaft. Ein unendlich feiner Ton liegt über dem frischen Stück. Wie ist alles so sicher und flott hingesetzt, die gut durchgebildete Hand des Propheten, das Blond des Engelhaares und das Gefieder! Ein silbernes Licht umspielt die weichen Konturen und verleiht den Farben einen ganz

eigenen Reiz und Schimmer. Wieviel ließe gerade dieses Bild noch von Fettis Hand erwarten, in dessen Entwicklungsgang Höhe und Ende derart zusammenfielen.

IV.

Domenico Fettis Schüler.

Die einzige noch greifbare Gestalt aus dem Schülerkreise Fettis ist seine Schwester Giustina, genannt suor Lucrina Fetti. Es fällt überhaupt schwer, sich Fettis Schülerkreis vorzustellen; seine Natur — künstlerisch wie menschlich betrachtet — spricht selbst so wenig für eine Lehrtätigkeit, die sich aus den spärlichen Resten schwer nachweisen läßt. Von Lucrinas Werk ist nur mehr wenig erhalten, wenngleich ihr einige der bisher als Domenico Fetti angenommenen Bilder zugewiesen werden können.

Außer den zwei lebensgroßen Porträts der beiden Gonzagafürstinnen, welche, wie gesagt, vorübergehend ebenfalls im St. Ursulakloster geweilt, hat Lucrina nur für Kirchen und Klöster Mantuas gemalt. Der schlechte Erhaltungszustand ihrer Bilder beeinträchtigt das Urteil, aber sie scheint ein mittelmäßiges Talent ohne große Entwicklungsfähigkeit gewesen zu sein. Ihre Kompositionen haben etwas Gesuchtes und dabei Unselbständiges, die Auffassung ist süßlich und das Kolorit meist matt und glasig. Die Frische und Originalität, wie sie Domenico Fetti eigen waren, fehlen ihrer Kunst. Es wäre ungerecht, hier dem Unterrichte die Schuld beizumessen. Wo Talent und eigene Initiative fehlen, kann schließlich der beste Lehrer nicht viel erreichen. Lucrina war eben die „Schwester Malerin" ihres Klosters; es mußte gemalt werden, denn dadurch bewies sie dem Herzog ihre Dankbarkeit und rechtfertigte ihre Aufnahme in den Orden. Sie war eingekleidet und lebte gleichsam abgeschlossen von der Außenwelt; schon deshalb kann kein starkes Zusammenarbeiten mit dem weitaus begabteren Bruder möglich gewesen sein. Er ging ihr wohl an die Hand und korrigierte, aber unmittelbare Anleitung und Beeinflussung fehlten.

Einige ihrer Bilder gelangten 1787 aus St. Ursula in das Reale Ginnasio und von dort 1827 in die Accademia Vergiliana zu Mantua. Zwei Tafeln, die „heilige Magdalena" und „heilige Margarethe" hängen in S. Martino; zu Cadiolis Zeiten hingen sie jedoch noch im Kloster. Dort, im heutigen städt. Krankenhaus, findet sich nichts, was ihr mit Sicherheit zugeschrieben werden möchte.

Von einer „Christi Geburt" in St. Ursula, welche Cadioli besonders rühmt, heißt es ausdrücklich „ma ritoccata dal predetto fràtel suo". Es wäre nicht unmöglich, daß es sich hier um die Petersburger Geburt Christi (Eremitage, Nr. 234) oder eine ihr ähnliche Komposition handelt. Cadiolis Beschreibung lautet wörtlich: „Die vortrefflich zum Ausdruck gebrachte zärtliche Liebe der jungen Frau, die edle Lebhaftigkeit des Kindes, die ländliche Einfachheit des Hirten, der Glanz jenes ersten, starken Lichtes, in welchem der wichtigste und bessere Bildteil erstrahlt, dem dann die tieferen Schatten (‚cum intellegenza') folgen, die proportionierten Effekte,

alles verdient Beachtung und Lob." Die Begeisterung Cadiolis galt wohl mehr dem „Ritocchi" Domenico Fettis als dem Werke der Lucrina. Es ist auf dem Petersburger Bilde wirklich so, daß das Licht von dem in der Bildmitte liegenden Kinde ausstrahlt, dem sich die anbetende Maria zuneigt, während ein kniender Engel den andächtigen Hirten das Kind zeigt. Der Holzschuppen im Hintergrund liegt im Dunklen, oben aber schweben im hellen Lichte zwei Putti mit der Heilsverkündigung.

Cadioli berichtet noch von mehreren Gemälden ihrer Hand, die er sehr lobt, so unter anderem auch von einer Darstellung der „Christi Meerfahrt", wo er von den verzagten Jüngern geweckt wird. „Ene gute Kopie der Nonne Fetti nach einem Original ihres Bruders." Dieses Bild befand sich ebenfalls in der Klosterkirche St. Ursula.

Jene „Sechs Heilige" auf Schiefer aus dem Kloster (Mantua, Acc. Nr. 5—10) dürfen auch Lucrina zugeschrieben werden. Es sind Halbfiguren, vor meist dunklem Hintergrunde. In den Händen halten die Heiligen eine Palme oder ihr Marterwerkzeug. Der Ausdruck ist leer oder unangenehm pathetisch. Die männlichen Typen stehen jedoch den zwei Heiligen auf dem Altarbilde des Domenico in Wien nahe[74]). Auch die große „Verkündigung" (Mantua, Acc.) ist Lucrina zuzuweisen und nicht Domenico Fetti, wie es Cadioli tat, der das jetzt geteilte Bild noch im St. Ursulakloster auf dem Absatz der Haupttreppe sah. Beide überlebensgroße Figuren wirken kompositionell wie farbig kalt und entbehren einer tieferen Empfindung. Die blonde Maria, in rosa Gewand und blauem Mantel, kniet links am Betpulte, das Antlitz im Profil und auf dem zu langen Halse etwas vorgeneigt, die Augen staunend auf den Engel gerichtet. Dieser ist etwas lebhafter bewegt, das weiße Kleid und der gelbrote Überwurf flattern im raschen Vorwärtsschreiten zurück. Sein von braunen Locken umrahmtes Antlitz wirkt ebenso süßlich und manieriert wie das der Maria. Im Hintergrunde schwebt im trüben Lichte die Taube herab.

Auch das „Marienbild" in Petersburg (Eremitage, Nr. 233), dürfte von Lucrina stammen, wenngleich hier mehr Domenicos Frauentyp, das rundliche Antlitz und die weichen, fleischigen Hände gegeben ist. Die „Maria Immaculata" als eine verzückt in Wolken schwebende Himmelskönigin war stets eine beliebte Komposition, gewöhnlich in voller Lebensgröße und möglichst prächtig ausgestattet. Hier ist es nur eine Halbfigur, en face — vielleicht ein Bildausschnitt(?).

„Der Schutzengel" (Paris, Louvre, Nr. 1289) spricht in Auffassung wie Farbe für Lucrinas Autorschaft. Eine große geflügelte Engelsgestalt in graublauem Gewand tritt aus einer Wolke heraus, um dem vom Bösen versuchten Kinde beizustehen. Sie hat den Arm um das Kleine in weißem, rot gegürtetem Kleidchen gelegt und weist ihm die himmlischen Höhen, von welcher ihm Hilfe kommt. Hinter ihr aber entweicht ängstlich geduckt der böse Dämon in den emporlodernden Flammen. Ein mattes gelbliches Licht ergießt sich von oben über das Bild.

Die schon mehrfach genannten Porträts (Mantua, Acc., Nr. 9410) der beiden fürstlichen Klosterbewohnerinnen, die später wieder in das weltliche

[74]) Wien, Kais. Gem.-Gal. Nr. 123.

Leben zurücktraten, wurden wohl mit Unrecht Domenico Fetti zugeschrieben[75]). Es sind konventionelle, aber dekorative Prunkbilder, wie sie die fürstlichen Ahnengalerien aufzuweisen pflegen. „Eleonora I.", die spätere deutsche Kaiserin und Gemahlin Ferdinands II. trägt die Herrscherinsignien, Zepter und Reichsapfel in den Händen. Sie ist in ein prächtiges, gelbweißes Brokatgewand gekleidet mit den steifen Hals- und Ärmelkrausen und steht vor einem rötlichen Hintergrund. Schlichter in der Haltung ist „Eleonora II.", welche vor einem dunkelroten, zurückgeschlagenen Vorhang steht. Auch sie trägt eine reiche, silber- und goldgestickte Brokatrobe mit einer großen Spitzenkrause. Auf dem Tische neben ihr liegt eine Krone und eine Urkunde.

In der Accademia befindet sich noch ein „Porträt einer Gonzagafürstin", welches den obigen nahesteht und als ein Jugendbild der Eleonora I. angesehen werden könnte. Von Domenico Fetti ist es aber keinesfalls. Die Prinzessin steht in einem reich verzierten Gewand an einen Tisch gelehnt. Hinter ihr ein blauer Vorhang. Es ist merkwürdig, daß bei diesen Porträts zunächst die Kleiderpracht in die Augen fällt; das eigentlich Wichtige eines solchen Bildes — Physiognomie und Hände der Dargestellten — wirken ganz nebensächlich. Die langen, schmalen Köpfe mit großen Nasen, ausdruckslosen Augen, etwas aufgeworfenen Lippen und starkem Unterkinn, das dunkle Haar aus der hohen Stirn genommen, haben wenig Anziehendes. Die Haltung ist steif und unnatürlich.

Ein anderer Schüler Fettis war Francesco Bernardo, genannt Bigolare, kein Brescianer, wie Pozzo[76]) irrtümlich meint, sondern in Verona geboren. Leider fehlen genaue Daten. Er ging nach Mantua, um sich bei Fetti auszubilden, dessen Stil er geschickt angenommen haben soll, wodurch er sich großen Ruhm erwarb. Erhalten hat sich von seinen Bildern wohl nur wenig. Er war in Verona und Brescia hauptsächlich als Maler von Altarbildern tätig. In Verona malte er für das Oratorium di S. Carlo zwei Darstellungen aus dem Leben des Titularheiligen, das eine Bild zeigt den Heiligen bei der Pflege der Pestkranken. Die Bilder kamen später in die Sakristei von St. Anastasia. Auch für die Kapelle von S. Zeno dei Notari im Palazzo Communale malte er eine Darstellung der „Ungläubigkeit des Apostels Thomas", die verschollen ist. In einigen Brescianer Kirchen werden noch seine Gemälde erwähnt. In S. Giovani Evangelisto befindet sich eine „Auferstehung Christi", jetzt außen über dem Eingang der Sakramentskapelle.

Dionysio Guerri[77]) oder Guerra (1610—1640), ebenfalls ein Veroneser, ging zu Fetti nach Mantua, um seine Malweise zu erlernen. Ein Neider soll den begabten jungen Maler in Verona ermordet haben; so konnte er auch seine Gemälde aus dem „Leben des heiligen Augustin" in der Sakristei von St. Eufemia nicht mehr vollenden.

Carlo d'Arco[78]) nennt noch zwei angebliche Fettischüler, Motta und Pietro Menghi, von denen aber nichts weiter bekannt ist und deren Bilder verloren sind. Im Mantuaner Inventar von 1665 werden noch zehn Stück,

---

75) Vgl. Anhang II.
76) Bartolomeo Pozzo: Le Vite di pittori... Verona 1718. S. 172.
77) Lanzi a. a. O. III. S. 240.
78) Carlo d'Arco a. a. O. S. 185.

welche „David und seine Taten“ darstellen, von Mottas und eine „Judith“ und andere Bilder von Menghis Hand aufgezählt.

Schon im Fürstlich-Schwarzenbergischen Inventar von 1659 wird Nr. 345 irrtümlicherweise „Johannes Liesz“ zugeschrieben[79]); es ist aber Fettis „Flucht nach Ägypten“ aus Wien. Jan Lys[80]), genannt Pan, ca. 1580 in Oldenburg geboren, gehörte zu dem Kreise des Heinrich Goltzius. Sandrart und Houbraken wissen viel von seinem Leben und seiner Kunst zu berichten. Dem Zug der Zeit folgend, begab auch er sich über Paris und Venedig nach Rom, kehrte aber bald wieder nach Venedig zurück, wo er 1629 an der Pest starb. Mit dem jungen Sandrart traf er in Venedig zusammen und begründete ihm gegenüber seine Übersiedlung von Rom folgendermaßen: „Er ästimiere zwar selbige (nämlich „der Antichen und ihrer seriosen Schulen“) sehr hoch, wenn er aber dieser seiner Manier ganz widrigen Art wollte nachfolgen, mußte er wiederum von neuem anfangen lernen. Dannenhero beliebte ihm mehr Titians, Tintorets, Paul Verones, des Fetti und anderer Venezianer Manier, sonderlich des letzten.“

Schon in Frühwerken, wie der „Verlorene Sohn“ (Uffizien) erkennt man die Beeinflussung des Lys durch Fetti: die verhältnismäßig kleinen, farbigen Figuren, der rundliche Frauentyp mit dem aufgesetzten rötlichen Lichte an der Nase. Auch die landschaftlichen Kompositionen Fettis wirkten vorbildlich auf ihn.

Aus der Sammlung J. Ostrouhoff in Moskau wurde eine „Schindung des Marsyas durch Apoll“ Fetti zugewiesen[81]). Später wurde die Zuschreibung an Jan Lys allgemein angenommen[82]). Ebenfalls wurde Fetti bei dem „Opfer Abrahams“ (Florenz, Uffizien; Repliken in der Sammlung Giovanelli, Venedig und Roumiantzoff, Moskau) als Maler genannt. Hier hat Lys sich in der Landschaft besonders eng an Fetti angeschlossen.

V.

Bilderkatalog.

Abkürzungen für Katalogangaben:

Abbildung	Abb. No.
Mantuaner Inventare von 1627, 1631, 1665, 1700, 1700 (Verona), 1786 und 1827	M. J.
Katalog der Sammlung Karls I.	Kat. K.
Katalog der Sammlung James' II.	Kat. J.
Katalog der Sammlung des Herzogs von Buckingham	Kat. B.
Fürstlich-Schwarzenbergisches Zentralarchiv, Wien 1659	Schw. A.
David Theniers „Schilder Thonell“, 1600	Sch. Th.
Prager Inventare von 1718, 1737 und 1738 — die korrespondierenden Nummern in ()	P. J.
Storffers Miniaturwerk 1720	St. M.
Prodomus zum Theatrum Artis pictoricae 1735	Pr.
Charles Blanc: Le trésor de la curiosité. Paris 1857	Blanc.
C. A. Levi: Le collezione venetiane d'Arte et d'Antichita del secolo XIV. ai nostri giorni. Venezia 1900	Levi.

[79]) Vgl. Anhang II.

[80]) Rudolf Oldenbourg: Jan. Lys. Preußisches Jahrbuch 1914. Heft II und III.

[81]) Alexander Benois: Les auciennes Ecoles de Peintres dans les Palais Russes. Brüssel 1910. — Desgleichen: P. P. Weiner: L'Arte XII. Facs. III. 1909. S. 225.

[82]) Herbert Cook, Burlington Magazine. — Rudolf Oldenbourg a. a. O. S. 21.

1.

Die Originalwerke Domenico Fettis.

Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 380b. Der Prophet Elias in der Wüste. Das anmutige Bild wirkt besonders anziehend durch seine silberne Lichtfülle. Spätwerk.

Auf Pinienholz, 0,49 m h., 0,33 m br. 1874 aus der Sammlung Suermondt erworben. Alfred Woltmann: „Die Galerie Suermondt.“ Preuß. Jahrb. IX, S. 272: „Ein ganz charakteristisches, kleines Bild von Domenico Fetti.“ — Phot. Hanfstaengl.

Budapest. Museum der schönen Künste, Nr. 204. Ein schlafendes Mädchen. Brustbild. Reizvolles Werk der späten mittleren Periode.

Auf Leinwand, 0,675 m h., 0,74 m br. Aus der Sammlung Esterhazy, die schon um 1600 eine Galerie von mehreren Hundert Bildern umfaßt, welche später in ungarischen Staatsbesitz gelangten. Im Museumskatalog von 1844 wird dieses Bild Fettis zuerst erwähnt. — Phot. Hanfstaengl.

Cambridge. Fitzwilliam-Museum, Nr. 51. Christus am Ölberg. Späte mittlere Periode.

Auf Leinwand, 0,64 m h., 0,513 m br. Das Bild stammt aus dem Privatbesitz des Museumsgründers und kam nach dessen Tod 1816 in die Galerie. — Phot. Galerie.

Dresden. Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 415. David mit dem Haupte Goliaths. Überlebensgroße Figur von starkem Modellcharakter und Hell-Dunkel-Kontrast. Frühwerk.

Auf Leinwand 1,60 m h., 1,15 m br. Erworben durch Riedel 1742 aus der Kaiserl. Galerie zu Prag. Schw. A. Nr. 119 und Nr. 324. Kat. J. Nr. 776. P. J. Nr. 471. St. M. Nr. 151. Gestochen von J. Camarata. Altes Galeriewerk I Nr. 26. J. Burckhardt: Cicerone II, 3 I 1012. — Phot. Bruckmann.

— Nr. 416. Der junge Tobias mit dem Engel. Frühe letzte Periode; das landschaftliche Motiv gewinnt Raum.

Auf Pappelholz, 0,665 m h., 0,84 m br. Erw. w. o. P. J. Nr. 210. Gestochen von J. Camerata. — Phot. Bruckmann.

— Nr. 417. Das Gleichnis vom verlorenen Sohn. In dem farbenprächtigen Bild lebt die Tradition Veroneses fort. Letzte Periode.

Auf Pappelholz, 0,60 m h., 0,45 m br. Erw. w. o. Kat. B. Nr. 4. Schw. A. Nr. 509. P. J. Nr. 73. St. M. Nr. 16. Pr. Blatt 8. Blanc, Nozaret: Tableaux usw. J. B. P. Lebrun Expert, Paris 1780, erwähnt zwei Bilder gleichen Inhalts, die man vor der Versteigerung mit dem Preise von 720 liv. zurückzog. Langlier Expert, Paris 1807. „Der verlorene Sohn“ und das sich jetzt in Wien befindliche Bild Nr. 116 unter dem Titel „Der verlorene Sohn, wie er Geld wechselt“, für 1,510 Fr. erwähnt (Ranaille). Redfords Art Sales: „The return of the Prodigal by Fetti“ auf einer Auktion 1775 für 118.13.0 £ vom Herzog von New-Castle erworben. Gestochen von A. J. Bremner. — Phot. Bruckmann.

— Nr. 418. Das Gleichnis vom verlorenen Groschen. Das einzige Interieur Fettis liegt mit seiner prononcierten Lichtbehandlung fast in der Linie der Honthorst usw., die es an intimer Wirkung und malerischer Feinheit aber übertrifft. Aus der letzten Periode.

Auf Pappelholz, 0,545 m h., 0,435 m br. Erw. w. o. P. J. Nr. 331. (258.) Gestochen von J. Camerata; Altes Galeriewerk II, Nr. 29. — Phot. Bruckmann.

— Nr. 419. **Das Gleichnis vom bösen Knecht.** Ev. Matth. XIII, 28—30. Aus der letzten Periode.

Auf Pappelholz, 0,61 m h., 0,44 m br. Erw. w. o. P. J. Nr. 76 (78), vielleicht auch mit Kat. B Nr. 2 zu identifizieren. Levi: Eine Wiederholung im Besitze eines Giorgio Bergonzi, 1709, auf Leinwand. — Phot. Bruckmann.

— Nr. 420. **Die Enthauptung der heiligen Agnes.** Aus dem Anfang der letzten Periode.

Auf Pappelholz, 0,565 m h., 0,43 m br. Erw. w. o. — Phot. Bruckmann.

— Nr. 421. **Das Gleichnis vom verlorenen Schaf.** Evang. Luc. XV, 4—6. Eine der feinsten landschaftlichen Kompositionen Fettis. Spätwerk.

Auf Pappelholz, 0,605 m h., 0,445 m br. Erw. w. o. Kat. B. Nr. 5. P. J. Nr. 79 (223). — Phot. Bruckmann.

— Nr. 422. **Das Gleichnis von den Blinden, die Blinde führen.** Ev. Matth. XV, 14. Durch eine Welt getrennt von dem Brueghelschen Blindenbild in Neapel, das gleichwohl gegenständlich den Künstler angeregt haben mag. Letzte Periode.

Auf Pappelholz, 0,55 m h., 0,72 m br. Erw. w. o. Kat. B. Nr. 1. Schw. A. Nr. 153. Sch. Th. Pr. Blatt 12. P. J. Nr. 260 (257). St. M. Nr. 342. David Teniers, Ansichten aus der Galerie Erzherzog Leopold Wilhelm: Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie, Brüssel, Galerie Nr. 458, München, Alte Pinakothek Nr. 926, Sammlung Rothschild (Wien). Radiert von Quirin Boel. Th. von Frimmel: Kleine Galeriestudien, Bamberg 1893, S. 26. Es liegt hier ein Irrtum vor, das Dresdner Original und nicht die Wiederholung von Budapest ist auf dem Galeriebild dargestellt. — Phot. Bruckmann.

— Nr. 423. **Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge.** Ev. Matth. XXIII, 1—4. Aus der letzten Periode.

Auf Pappelholz, 0,51 m h., 0,45 m br. Erw. w. o. Kat. J. Nr. 6, vgl. ebendort Nr. 7. P. J. Nr. 78 (208). Redfort Art Sales erwähnt 1807 auf einer Auktion einen Fetti, „the Lord of the Vineyard", aus der Sammlung von Dr. Newton, Bischof von Bristol, von einem Ed. Cox erworben. Wahrscheinlich ist es das nämliche, welches Waagen, a. a. O., IV, S. 503, im Besitze des Earl of Garsborough erwähnt. Gestochen von J. Camerata, Altes Galeriewerk, II, Nr. 30. — Phot. Bruckmann.

— Nr. 424. **Das Gleichnis vom Gastmahl ohne Gäste.** Ev. Luc. XIV, 21. Aus der letzten Periode.

Auf Pappelholz, 0,61 m h., 0,445 m br. Erw. w. o. Kat. B. Nr. 7. P. J. Nr. 54 (57). — Phot. Bruckmann.

— Nr. 425. **Das Gleichnis vom barmherzigen Samariter.** Dominierend ist die stimmungsvolle, braungrüne Landschaft. Aus der letzten Periode.

Auf Pappelholz, 0,685 m h., 0,825 m br. Erw. w. o. Kat. J. Nr. 719. P. J. Nr. 241 (275). Gestochen von J. Camerata. — Phot. Bruckmann.

Florenz. Galerie Corsini, Nr. 304. **Christus am Ölberg.** Mit den drei folgenden Passionsbildern aus der frühen mittleren Periode stammend.

Leinwand auf Holz, 0,88 m h., 0,64 m br. F. Baldinucci: a. a. O. — Phot. Endres-Soltmann.

— Nr. 297. Die Grablegung.

Auf Holz, 0,90 m h., 0,69 m br. F. Baldinucci: a. a. O. — Phot. Endres-Soltmann.

— Nr. 298. Vorführung Christi zu Pilatus.

Leinwand auf Holz, 0,88 m h., 0,68 m br. F. Baldinucci: a. a. O. — Phot. Endres-Soltmann.

— Nr. 305. Verhöhnung Christi.

Leinwand auf Holz, 0,88 m h., 0,68 m br. In der rechten Bildecke auf einem Stein die Signatur D. F. Baldinucci: a. a. O. — Phot. Endres-Soltmann.

London. Hampton Court, Nr. 722—723. Zwölf Heilige.

Auf Leinwand, je 0,918 m h., 0,486 m br. M. J. 1627. Kat. K. 17. Die Bilder stammen aus dem Mantuaner Verkauf 1627 und sind mit dem Stempel Karl I. versehen. Sie befanden sich unter den in Whitehall verkauften Bildern der Commonwealth und werden dort u. a. aufgezählt: „A Saint with a Lillie; another saint in White; a saint writing with a penn; a Saint with a white napkin; a saint in a red garment all by Ffettee". Sie wurden am 23. Oktober 1651 für 36 £ an Mr. Decritz verkauft. Weitere fünf am nämlichen Tage für 42 £ an Mr. Jackson.

Mantua. Accademia, Nr. 18—19. Christus und elf Apostel. Halbfiguren. Sämtliche Bilder stammen aus der mittleren Periode.

Auf Leinwand, 1,24 m h., 1,02 m br. Vittorio Matteuci: a. a. O. S. 375 erwähnt eine verkleinerte Kopie des „Apostel Johannes" von Stefano Gagnetti, 1684 datiert, im Museo von Viadana. M. J. — 1827 von Giuseppe Bongiovanni Viadensse der Akademie geschenkt. — Phot. Endres-Soltmann.

— Nr. 4. Der heilige Franziskus. Mittlere Periode.

Auf Leinwand, 1,30 m h., 1,10 m br. M. J. 1700, 1709. Levi: In der Sammlung Giov. Pietro Tirabosco 1655. Ein heiliger Franziskus auf Kupfer, „copia del Fetti", erwähnt.

— Die Speisung der Zehntausend. Eine Massenkomposition Fettis. Mittlere Periode.

Auf Leinwand, 3,70 m h., 8,50 m br. M. J. 1786. Nr. 61. Aus dem Refektorium des Klosters St. Ursula. 1863 in Venedig restauriert. — Phot. Endres-Soltmann.

— St. Andrea. St. Stefanuskapelle. Predigt des heiligen Laurentius. Das Fresko ist sehr beschädigt. Mittlere Periode.

— St. Barbara. Nebenkapelle rechts. Martyrium eines Heiligen. Frühe mittlere Periode.

Auf Leinwand, 2,40 m h., 1,20 m br.

— St. Barbara, Sakristei. Golgatha. Das Bild ist sehr dunkel und schwer erkennbar. Frühe mittlere Periode.

Auf Leinwand. Das Bild nimmt die Mauerseite über dem Altar ein, ist aber durch ein großes Holzkruzifix verdeckt.

— Dom St. Pietro, Chor. Heilige Dreifaltigkeit. Die Komposition leidet unter der Unausgeglichenheit verschiedenartiger Einwirkungen, bei denen die Schwere der römischen Überlieferung den Einschlag anmutigerer Züge von Correggio her überwiegt. Spätes Werk aus der mittleren Periode.

Das Fresko wurde 1866 von Felice Campi aus Segna restauriert. — Phot. Endres-Soltmann.

München. Kgl. Alte Pinakothek, Nr. 1238. Ecce Homo. Halbfigur. Mittlere Periode.

Auf Holz, 0,79 m h., 0,64 m br. M. J. 1700, 1709 (Verona). Gestochen von Gebr. Klauber als Leonarda da Vinci. Das Bild galt ehemals als F. Barocci und ist noch im Düsseldorfer Inventar von 1799 (Nr. 480) als Antonio Allegri genannt. Bis 1878 wurde es so als Correggio angesehen, und erst von Mündler auf Domenico Fetti bestimmt. — Phot. Hanfstaengl.

Paris. Louvre, Nr. 1286. Kaiser Nero. Kniestück. Wohl mit Beziehung zu der Imperatorenserie Tizians entstanden, die damals noch in Mantua war. Mittlere Periode.

Auf Leinwand, 1,52 m h., 1,12 m br. 1777 aus dem Verkauf des Prince de Centi um 600 liv. erworben. Aus der Sammlung Ludwigs XVI. 1785 im „Cabinet du Pavillon Neuf au Louvre“ mit den Neuerwerbungen des Conte d'Angiviller aufgestellt.

— Nr. 1287. Adam und Eva bei der Arbeit. Genrebild mit starker Betonung der gewittrigen Landschaft. Frühes Werk aus der letzten Periode.

Auf Leinwand, 1,1 m h., 0,86 m br. M. J. 1627, 1665, 1700 und 1709. Blanc: Erwähnt eine Wiederholung im Besitz des Duc de Pallard, 1756, die er um 1,310 liv. erwarb. P. Mariette a. a. O. erwähnt ein nämliches Bild in der Galerie Tallard Nr. 26, das um 1310 liv. von M. Stogenoff erworben worden war und berichtet des weiteren: „J'ai trouvé un homme à la vent, que se disoit avoir esté grand ami de M. de Cornery (früherer Besitzer des Bildes) et qui prétendoit que ce tableau n'est qu'une copie,que van Tallens (Charles van Tallens 1682—1733 aus Antwerpen; als gewandter Kopist und erfahrener Restaurator in Paris, auch für den Herzog von Orleans tätig), avoit faite por ce cruieux avec toutes les précautions de quel qu'un qui weut imposer. Je ne veux pas assurer que sela soit vray mais il est constant, que le tableau est d'une touche bien molle pour este du Feti. Blanc: Der König habe das nämliche Bild besessen, welches vom Luxembourg in den Louvre gelangte. Du Bois: Description des tableaux du Palais Royal 1727 erwähnt dieses Exemplar. Voy. Pitt. a. a. O.: Erwähnt eine Wiederholung in der Galerie des Herzogs von Orleans, doch war hier statt des Kaninchenpaares ein Reh gegeben. Eine weitere Wiederholung in der Gemäldesammlung des Grafen Sergey Stroganoff (Petersburg) und ein vergrößertes Exemplar im Mailänder Privatbesitz. Das Louvrebild sollte einst als Surporte für Versailles verwandt werden und wurde deshalb beschnitten (vgl. Stich von P. Laurent). Das Bild wurde gestochen von: Thomassin, Scottin, Laurent und Filhol. — Phot. Braun.

— Nr. 1288. Melancholie. Rechts und links von ihr das malerisch gruppierte Stilleben aus Dürers Meisterstich „Melencolia“ von 1514. Der stehende Hund schiebt sich rechts herein. Im Hintergrund eine kahle Felslandschaft. Frühwerk.

Auf Leinwand, 1,72 m h., 1,28 m br. Inv. de Le Brun: 1683 als Magdalena genannt, ging in die Sammlung Ludwig XIV. über. 1695 Inv. des Louvre (Paillet); 1737 in der Surintendance de Versailles; 1788 wurde es von dem Maler Godefroit gefirnißt und gewaschen. Blanc: 1742 als Melancholie in der Sammlung des Prince de Carignan. Dutarrhe: Eine Replik mit veränderter Mantelfarbe für 200 Fr. schenkt die Comtesse de Verrne (1670—1736, die Geliebte des Herzogs von Savoyen) dem Marquis de Lassay. L'Espicie: Katalogue des Tabl. du Roi 1751, nennt das Louvrebild und eine genaue Kopie in der Galerie Ecouen. Voy. Pitt. a. a. O.: Nennt Wiederholungen im Hotel de Limoges und bei M. le Chevalier. Gestochen von H. Thomassin, fil. — Phot. Braun.

Petersburg. Eremitage, Nr. 236. Porträt eines Schauspielers. Kniestück. Mittlere Periode.

Auf Leinwand, 1,05 m h., 0,81 m br. Aus der Sammlung Crozat, befand sich ehemals in der Galerie des Kardinals Mazarin. Nach einer Überlieferung ist es Giovanni Gabrieli, „Comici Noncupati“, aus der Schauspielertruppe des Herzogs Ferdinand von Mantua. Derselbe soll in jungen Jahren von Annibale Carracci (1670—1709) porträtiert worden sein; gestochen von J. Wagner. Dank Herrn E. v. Liph’arts Mitteilung soll sich eine Pastellkopie des Kopfes im Besitz eines Herrn Leroy (Petersburg) befinden, dort wird der Dargestellte: „Mantellini, le roi de Arlequins“ genannt. Gestochen von Nic. de Larmessin. — Phot. Braun.

— Nr. 332. Der junge Tobias heilt seinen blinden Vater.

Auf Holz, 0,67 m h., 0,85 m br. Erw. von der Kaiserin Katharina II. Blanc: 1767 aus der Sammlung von Julienne, Ecuyer, Chevalier de Saint Michel, Ehrenmitglied der Malerakademie; auf Holz. 1,091 liv. Levi: Sammlung Gaspare Malipiero 1660. Gestochen von P. Monaco „nach dem Bilde im Besitze der Familie Giovanelli a. S. Agostino in Venedig“. — Phot. Hanfstaengl.

Prag. Gräfl. Nostitzsche Gemäldegalerie. Ein Knabe mit Tauben. Kniestück. Mittlere Periode.

Auf Leinwand, 0,72 m h., 0,605 m br.; im Inventar 1765 schon als Fetti genannt.

Rom. Galerie Doria, Nr. 100. Maria Magdalena. Brustbild. Mittlere Periode.

M. J. 1665. Ramdohr: a. a. O. Als „St. Maria Aegittiava von Fetti“ erwähnt.

Venedig. Accademia, Nr. 675. Isaak segnet Jakob. Das Bild ist sehr dunkel und schwer erkennbar. Frühes Werk aus der mittleren Periode.

Auf Leinwand, 1,03 m h., 0,75 m br. — Phot. Endres-Soltmann.

— Nr. 497. Alte Frau mit Turban. Halbfigur. Studie. Mittlere Periode.

Auf Leinwand, 0,54 m h., 0,57 m br. — Phot. Endres-Soltmann.

— Nr. 505. Das Gleichnis von dem bösen Sämann. Aus der letzten Periode.

Auf Pappelholz, 0,60 m h., 0,44 m br. P. J. Nr. 77 (144). Kat. B. Nr. 3.

— Nr. 518. Lesendes Mädchen. Halbfigur. Studie. Mittlere Periode.

Auf Leinwand, 0,72 m h., 0,77 m br. — Phot. Endres-Soltmann.

Wien. Kais. Gemäldegalerie, Nr. 115. Triumph der Galathea. Ovid. Met. XIV, 780 ff. Späte Periode.

Auf italienischem Pappelholz, 0,41 m h., 0,97 m br. Aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm. Schw. A. Nr. 107. Sch. Th. St. M. Nr. 53. Pr. Blatt 28. David Teniers, Galeriebild (München, Alte Pinakothek, Nr. 928). Gestochen von Quirin Boel. Radiert von Johann Benjamin in Erfurt, Dresden 1735, mit folgenden Versen:

Betrogner Polyphen, hier flieht in offner See
Dein schöner Gegenstand, die Stolze Galathe.
Sie hört dein Klagen nicht, die starken Riesenglieder
Dadurch dir alles weicht, sind ihr durchaus zuwider.
Umsonst hast du den Bart verschnitten und gestutzt,
Den wüsten Schopf gekämmt, den rauhen Rumpf geputzt,

Die Höhe, wo du wohnst, der Schönen angepriesen,
Ihr all' den Wollenvieh, ja Berg und Tal gewiesen.
Doch alles ist umsonst, drum spare nur die Müh
Dein Lieben kommt zu spät, denn Acis ehret sie.
Die Anmut, so ihn zieret, tut lauter Wunderwerke
Und hilft zum Buhler mehr, als aller Riesenstärke.

Phot. Hanfstaengl, Löwy.

— **Nr. 116. Ein Marktplatz. Typisches Frühwerk der letzten Periode.**

Auf italienischem Pappelholz, 0,61 m h., 0,44 m br. Herk. w. o. M. J. 1655. Schw. A. Nr. 424. St. M. Nr. 17. Pr. Blatt 8. 2. Fassung 1665 im Besitz Carlo II. Gonzaga in „Favorita". N. R. Wilkinson: Catalogue of the Collection Earl of Pembroke. 1907. S. 1910. „The money changers in the temple by D. Feti", auf Holz, vor 1730 erworben. — Phot. Bruckmann, Hanfstaengl, Löwy.

— **Nr. 117. Der schlafende Petrus. Spätes Werk aus der mittleren Periode.**

Auf italienischem Pappelholz, 0,66 m h., 0,52 m br. Herk. w. o. M. J. 1627. Kat. B. Nr. 8. P. J. 1718. Nr. 270. Am 23. Oktober 1838 von Krafft für die Galerie erworben. Es muß nach 1718 beschnitten worden sein, was sich aus den früheren Maßangaben ergibt. Der Stempel Karls I. befindet sich auf der Rückseite, desgleichen ein Zettel, welcher angibt, daß dieses Bild von ihm der Herzogin von Buckingham zum Tausch für eine „Leda" von P. Veronese gegeben wurde. Damals befand sich aber das Bild noch in seiner ursprünglichen Gestalt; es war darauf der „Traum Petrus" auf dem Söller dargestellt, wo ihm das Tuch mit mancherlei Tieren gefüllt erscheint. — Phot. Galerie.

— **Nr. 118. Moses vor dem brennenden Dornbusch. Frühwerk.**

Auf Leinwand, 1,60 m h., 1,14 m br. Herk. w. o. Schw. A. Nr. 322. P. J. Nr. 141. Pr. Blatt 11. 1730 in der kaiserl. Stallburg. Voy. Pitt. a. a. O. Quartier du Luxembourg im Cabinet du Roy. Grabstichelschnitt von J. Wertheim, 1775. Gestochen von J. Camerata nach einer Zeichnung von Stef. Torelli und J. Schmutzer. — Phot. Bruckmann, Löwy.

— **Nr. 119. Flucht nach Ägypten. Frühes Werk aus der letzten Periode.**

Auf italienischem Pappelholz, 0,63 m h., 0,83 m br. Herk. w. o. Schw. A. Nr. 345, als „Johannes Lies" bezeichnet. Sch. Th. Nr. 2. St. M. Nr. 14. Pr. Blatt 8. 1720 in der kaiserl. Stallburg. David Teniers Galeriebild (München, alte Pinakothek, Nr. 927). Gestochen von Hoy, Oschbeck, Anton Tischler, und im Werk von Perger & Haas. XXXI. Preuß. Jahrb., S. 473, Anm. Niels Restorff bringt das Bild irrtüml. mit dem nämlichen von Rubens (Cassel, Kgl. Gal. Nr. 87) zusammen. Vgl. aber Elsheimer (Louvre Nr. 611). — Phot. Hanfstaengl, Löwy.

— **Nr. 120. Der tote Leander. Letzte Periode.**

Auf italienischem Pappelholz, 0,42 m h., 0,69 m br. Herk. w. o. Schw. A. Nr. 232. Sch. T. St. M. Nr. 55. Pr. Blatt 27. David Teniers Galeriebild (München, alte Pinakothek, Nr. 926 und Nr. 929). Beide Male hat hier das Bild Hochformat, während das Pendant „Galathea" entschieden Breitformat aufweist. Das Bild kam 1809 nach Paris und 1815 nach Wien zurück. Gestochen von Th. van Cessel. — Phot. Hanfstaengl, Löwy.

— **Nr. 121. Der Traum Jakobs. Spätes Bild aus der mittleren Periode.**

Auf italienischem Pappelholz, 0,61 m h., 0,45 m br. Kat. B. Nr. 9. P. J. Nr. 75 (139). 1777 kam es von Prag nach Wien und dann wieder zurück. — Phot. Bruckmann.

— Nr. 122. Artemisia. Spätwerk aus der mittleren Periode.

Auf italienischem Pappelholz, 0,70 m h., 0,51 m br. Herk. w. o. M. J. 1665. Verona 1709. P. J. Nr. 228 (389). 1777 kam das Bild zuerst nach Wien, dann wieder zurück nach Prag. — Phot. Löwy.

— Nr. 123. Die Vermählung der heiligen Katharina. Das einzige überlieferte größere Andachtsbild Fettis. Das Vorbild Correggios ist ebenso unverkennbar wie der Einfluß der Carracci. Frühwerk.

Auf Leinwand, 2,08 m h., 1,40 m br. Herk. w. o. Schw. A. Nr. 65. Sch. Th. St. M. Nr. 113. David Teniers Galeriebild (Wien, kaiserl. Gemäldegalerie). 1809 kam das Bild nach Paris, 1815 wieder zurück nach Wien. Eine von Lanfranco angefertigte Kopie befindet sich in der Galerie Descrazzo Pallavicini in Genua. Gestochen von P. Lisebetius, F. Axmann und Brenner. — Phot. Bruckmann, Hanfstaengl, Löwy.

— Nr. 124. Heilige Margarethe. Mittlere Periode.

Auf italienischem Pappelholz, 0,55 m h., 0,38 m br. Herk. w. o. M. J. 1627. 1628 wird im Pal. della Favorita in der Camerino della Soffitta vi è unacroce: „La Parabola della margherita, opera del Fetti“ erwähnt. Sch. Th. St. M. Nr. 198. Pr. Blatt 23. Das Bild kam 1809 nach Paris, 1815 zurück, gelangte aber erst 1832 mit anderen Stücken des Franzosenraubes aus dem Besitz des Architekten Le Febre wieder in kaiserlichen Besitz. — Phot. Hanfstaengl.

2.

Wiederholungen und Zuschreibungen.

Bamberg. Städtische Kunst- und Gemälde-Sammlung, Nr. 281. Der Wahrsager (Belisar).

Auf Leinwand, 0,51 m h., 0,45 m br. Aus Zweibrücken (Nr. 208), kam 1872 nach Bamberg. Altes Inventar, Nr. 35, Inventar von 1856, Nr. 2823. Inventar 1905, Nr. 1655. Münchener Jahrbuch VII. 1912. Franz v. Reber: „Die Bamberger Galerie“. Nicht eigenhändig. — Phot. Galerie.

Bergamo. Accademia Carrara. Der junge Tobias mit dem Engel.

Auf Leinwand, 0,65 m h., 0,48 m br. Aus der Sammlung Carrara.

Bologna. Museo, Nr. 673. Das Gleichnis von den Blinden, die Blinde führen. Eine leicht veränderte Wiederholung des Originals in Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 422.

Auf Leinwand, 0,63 m h., 0,43 m br. Aus der Galerie Zambeccari.

Budapest. Museum der schönen Künste, Nr. 226. Das Gleichnis von den Blinden, die Blinde führen. Eine starke Vergrößerung des Originals in Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 422. In der gelblich-grauen Felslandschaft erhebt sich im Hintergrund ein turmartiges Gebäude aus einer dunklen, braungrünen Baumgruppe. Das Gesamtkolorit ist fahl.

Auf Leinwand, 2,9 m h., 1,45 m br. Aus der Sammlung Esterhazy. 1865 wird das Bild als Arbeit des Annibale Carracci erwähnt, doch kann diese Zuschreibung zweifellos abgewiesen werden. Eine eigenhändige Wiederholung von Fettis Hand liegt nicht vor, aber das Bild dürfte aus der Bologneser Schule stammen. — Phot. Hanfstaengl.

Darmstadt. Großherzogl. Hess. Landesmuseum. Apostel Paulus. Halbfigur.

Auf Leinwand, 1,17 m h., 0,92 m br. Wahrscheinlich stammt das Bild aus der Galerie des Baseler Fabrikanten Reber, die 1809 zum Teil in den Besitz des Großherzogs Ludwig I. kam. Dort galt es als C. de Crayer. Die Bestimmung auf Fetti findet sich schon im Katalog von 1843. Es ist keinesfalls ein eigenhändiges Werk, wie schon der Vergleich mit den Mantuaner Aposteln zeigt. Phot. Galerie.

Edinbourg. National-Gallery of Scotland. Die Enthauptung Johannes des Täufers.

Auf Leinwand, 1,555 m h., 2,268 m br. Das Bild wurde 1885 von Mr. James S. Wardrop aus London als „Domenico Fetti" geschenkt und blieb bis 1895 in der Galerie. Es befindet sich jetzt im Depot.

Florenz. Pal. Pitti, Nr. 26. Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge. Vergrößerte Wiederholung des Originals in Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 423.

Auf Holz, 0,71 m h., 0,42 m br.

— Nr. 30. Das Gleichnis vom verlorenen Groschen. Wiederholung des Originals in Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 418.

Auf Holz, 0,71 m h., 0,42 m br.

— Uffizien, Nr. 1035. Artemisia. Wiederholung des Originals in Wien, Kais. Gemäldegalerie, Nr. 122.

Auf Leinwand, 0,70 m h., 0,45 m br.

Glasgow. Gallery, Nr. 55. Madonna und Kind.

Auf Holz, 0,405 m h., 0,324 m br. 1884 von der Marqueß of Bute leihweise ausgestellt. Waagen: Treasures etc. a. a. O. III. S. 485 erwähnt das Bild im Besitz des Marquis of Bute, Luton-House: „Die bemerkenswerte Durchsichtigkeit des Tones, die wundervolle Landschaft und sorgsame Ausführung machen das Bild zu einem Meisterwerk Fettis." 1854 wurde die Sammlung aus Luton-House entfernt.

Grenoble. Musée, Nr. 398. Maria und das Jesuskind.

Auf Leinwand, 0,75 m h., 0,65 m br. 1881 von M. L. Mesnard geschenkt.

— Nr. 399. Eine Heilige. Halbfigur.

Auf Leinwand, 0,38 m h., 0,30 m br. 1886 von M. Henri Dausse geschenkt.

Großbritannien. Alnwick Castle; Duke of Northumberland. Das Gleichnis von den Blinden, die Blinde führen.

Waagen: Galleries and Cabinets of Art in Gr. Br. London 1857. S. 470. Suppl. Wohl eine Wiederholung des Originals in Dresden, Kgl. Gemälde-Galerie Nr. 422.

— Alton Tower; Earl of Strewsbury. Der Traum Jakobs. Lebensgroße Figuren.

Waagen: a. a. O. III. S. 383. Diese Sammlung wurde in den Jahren 1857, 1861 und 1875 bei Christie zum Teil verkauft.

— Brocklesby, Lincolnshire; Earl of Yarborough. Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge.

Waagen: a. a. O. III. S. 503. „Größer wie das Dresdener Stück und kräftiger in der Farbe." Wohl eine Wiederholung des Originals in Dresden, Kgl. Gemäldegalerie Nr. 423.

— Cobbam Hall; Earl of Darnley. **Eine Familie.**

Waagen: a. a. O. III. S. 22. „Obgleich es hier einem spanischen Meister zugeschrieben wird, scheint es mir ein treffliches Werk des Domenico Fetti zu sein, der manchmal solche Themata behandelte."

— Heddon House, Newcastle; George Burdon Esqu. **Bettler.**

Waagen: Suppl. S. 485. „In einigen Stellen von einer meisterhaften Behandlung des chiaroscuro".

— Castle Howard; Earl of Carlisle, Nr. 31. **Männliches Porträt.** Kniestück.

Waagen: a. a. O. III. S. 322, hält es für ein Selbstporträt Fettis.

Haag. Mauritshuis, Nr. 398. **Ecce Homo.** Wiederholung des Originals in München, Alte Pinakothek, Nr. 1238.

Auf Pappelholz, 0,85 m h., 0,68 m br. 1876 aus dem Depot entnommen.

Hermannstadt. Baron Bruckenthalisches Museum, Nr. 371. **Der Apostel Johannes empfängt die Offenbarung.**

Auf Leinwand, 1,30 m h., 1,05 m br. Das Bild stammt aus Bruckenthalischem Besitz und wurde im 18. Jahrh. erworben. Auf dem Buchschnitt rechts unten die Signatur D. F. 1639. Das Bild galt früher auch als „Art des Fetti". Die Signatur D. F. 1639 läßt auf den Genuesen Domenico Fiasella, gen. Sarzana (1589—1669), schließen. Dieser war ein Schüler von Aurelius Lomi und J. B. Paggi zu Genua, gehörte zu den Eklektikern. Nagler, a. a. O. S. 423 nennt ein D. F. 1638 signiertes Bild, einen „bekränzten Silen" auf Schloß Roland (Düsseldorf), Sammlung A. Fahne, von der Hand Domenico Fiasellas. — Phot. Galerie.

— Nr. 373. **Das Gleichnis vom verlorenen Schaf.** Wiederholung des Originals in Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 421.
Auf Leinwand, 0,54 m h., 0,42 m br.

— Nr. 374. **Der Traum Jakobs.** Wiederholung des Originals in Wien, Kais. Gemäldegalerie, Nr. 321.

Auf Leinwand, 0,55 m h., 0,42 m br.

— Nr. 375. **Der Gekreuzigte.**

Auf Leinwand, 1,72 m h., 0,98 m br. M. J. 1709. Vgl. Anhang II. Das Bild stammt aus Bruckenthalischem Besitz und wurde im 18. Jahrh. erworben. 1844 wird Fetti noch als Meister genannt. 1897 wird das Bild restauriert und auf neue Leinwand übertragen. Im Katalog schon als „Art des Domenico Fetti" angegeben. Th. v. Frimmel: „Wienersches Diarium v. 1774, Nr. 20: Ein Kruzifix in Lebensgröße von Domenico Fetti. 8 Fuß 3 Zoll h., über 5 Fuß br."

Innsbruck. Ferdinandeum, Nr. 580. **Die Betrachtung der Welt.**

Auf Leinwand, 0,61 m h., 0,50 m br. Veränderte und verkleinerte Wiederholung des Originals „Büßende Magdalena", Paris, Louvre, Nr. 1288. 1888 aus dem Legat Ludwig von Wieser. Wilhelm Schmidt: Neuerwerbungen des Ferdinandeums. (Repertorium.) „Nr. 135 unbekannter Meister. L. v. Wieser hielt dies Bild für einen David Teniers, es ist jedoch meiner Ansicht nach ein schöner Domenicus Fetti."

Kopenhagen. Kgl. Galerie, Nr. 107. **Studienkopf.**

Auf Leinwand, 0,50 m h., 0,39 m br.

Landinara (Rovigo). Dom Sakristei. **Ecce Homo.**

Die Angabe dieses Bildes wird Herrn E. von Liphardt (Petersburg) verdankt. Näheres unbekannt.

London. Hampton Court, Nr. 161. David mit dem Haupte Goliaths. Vom Galeriekatalog als Original der Dresdner Wiederholung (vgl. Gemäldegalerie, Nr. 415) bezeichnet.

Das Bild kam 1627 in den Besitz König Karl I. Am 16. Januar 1651 wurde es für 20 £ vom Commonwealth an Mr. Houghton verkauft. Wahrscheinlich ist dieses Bild noch identisch mit dem Dresdener Stück. Das Bild, welches nach dem „7 the Report of Historical Comission 1879": als „A large piece of Butchery by Fettee" wieder durch die Kommissioners der Galerie einverleibt wurde, muß eine Wiederholung sein.

Mailand. Museo Poldi-Pezzoli. Die Grablegung. Wiederholung des Originals in Florenz, Gal. Corsini, Nr. 297.

Auf Leinwand, 0,82 m h., 0,65 m br. Das Bild wurde zwischen den Jahren 1853 und 1855 erworben.

Modena. R. Galleria, Nr. 9 und 10. Zwei Engelsbilder.

Auf Leinwand, 1,85 m h., 0,85 m br. Aus der Sammlung des Marchese Giuseppe Campori † 1892. Ad. Venturi: „Le Gallerie Nazionale Italiani, Roma 1894". Band I. S. 45/47.

Oldenburg. Großherzogl. Gemälde-Sammlung. Magdalena.

Auf Holz, 1,05 m h., 0,73 m br. Es soll um 1805 von W. Tischbein in Hamburg erworben worden sein; über frühere Schicksale ist nichts bekannt. Das Bild ist keinesfalls von Domenico oder Lucrina Fetti. Man könnte eher an den Oberitaliener Francesco Trevisani (1656—1746) denken, von dem das Leipziger Museum eine ähnliche „Magdalena" besitzt. — Phot.: Galerie.

Petersburg. Eremitage, Nr. 231. David mit dem Haupte Goliaths. Offenbar ein Porträt, vielleicht Selbstbildnis.

Auf Leinwand, 1,05 m h., 0,81 m br. Laut Katalog aus der Sammlung Karl I. durch den Abbé Lemoine erworben. Voy. Pitt: a. a. O. in der Sammlung M. Crozat, Baron de Thiers angegeben. Pietro Zani: a. a. O. Wenn das Bild überhaupt von F. stammt, ist es aus der mittleren Periode. Gestochen von J. Chéreau 1713. (Receuil Crozart.) Eine schwache Wiederholung im Kunsthandel Berlin, Lepke 1900. Ferner eine Kopie des Bildes von Grimoux im Museum zu Besançon. — Phot. Braun.

— Nr. 235. Dädalus und Ikarus.

Auf Leinwand, 1,93 m h., 1,32 m br. Gestochen von G. S. & J. G. Fains. Ehemals mit Unrecht Ch. Lebrun zugeschrieben.

Pommersfelden. Gräfl. Schönborn-Wiesentheidscher Besitz, Nr. 177. Ein römischer Imperator.

Auf Leinwand, 1,33 m h., 1,02 m br. 1719 wohl schon in der Galerie; Ansbacher Katalog Nr. 137 als Fetti; 1746 (Nr. 29) als Fetti di Mantova. 1857 (Nr. 637) als Dom. Fetti.

Riga. Städtische Gemäldegalerie, Nr. 50. Das Gleichnis von dem Gastmahl ohne Gäste. Eine veränderte Wiederholung des Originals in Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 424. Statt der geschlossenen Architektur mit dem im Rundbogen gewölbten Portal ist hier eine etwas willkürlich angeordnete Säulenkolonade mit einem Durchblick in die Abendlandschaft gegeben.

Auf Leinwand, 0,46 m h., 0,40 m br. Wegen seiner breiten Technik möchte die Wiederholung in das letzte Viertel des 18. Jahrh. gesetzt werden. (Mitteilung der Galerie-Direktion.)

Rom. Gal. Barbarini, Nr. 70. Heilige Margarethe. Wiederholung des Originals in Wien, Kais. Gemäldegalerie, Nr. 124. Am Altar wird links unten noch ein Relief sichtbar, das Martyrium der Heiligen darstellend. Auf Quirin Boels Stich fehlt der Wiener Tafel dieses Stück noch nicht.

Auf Holz, 0,58 m h., 0,43 m br. Hermann Voß: „Kritische Bemerkungen zu den Seicentisten in den römischen Galerieen", Repertorium XXXIV. S. 123. Hier wird schon die falsche Galeriebestimmung auf Cristofano Allori berichtigt.

— Gal. Corsini (Museo Nazionale), Nr. 472. Der Traum Jakobs. Gute Wiederholung des Originals in Wien, Kais. Gemäldegalerie, Nr. 121.

Auf Leinwand, 0,60 m h., 0,44 m br. Früher unter Abraham van Diepenbecks Namen, jetzt aber Domenico Fetti zugeteilt.

— Galerie Corsini (Museo Nazionale), Nr. 857. Ein Philosoph.

Auf Holz, 0,40 m h., 0,48 m br. An beiden Seiten muß der Rahmen früher die Leinwand etwas gedeckt haben. Art. Jahn Rusconi: Emporium Vol. XXVII. Nr. 158, Abb. S. 134, Text S. 138.

— Konservatoren-Palast. Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge. Vergrößerte Wiederholung des Originals in Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 423. Der Ausblick auf die Straße links etwas verändert.

Auf Holz, 0,72 m h., 0,44 m br.

Rouen. Musée, Nr. 547. Büßende Magdalena. Halbfigur en face. Das Bild ist dunkel und schwer erkennbar.

Auf Leinwand, 0,88 m h., 0,69 m br. Das Bild stammt aus einem Kloster in Rouen und gelangte 1835 in die Galerie. Keinesfalls eigenhändig, erinnert es aber etwas an die „Magdalena" in Rom, Gal. Doria Nr. 100.

— Nr. 548. Christus auf dem Ölberg. Wiederholung des Originals in Cambridge; Fitz-William-Museum, Nr. 51.

Auf Leinwand, 1,47 m h., 1,15 m br.

Schleißheim. Kgl. Galerie, Nr. 634. Apostel. Kniestück.

Auf Leinwand 1,22 m h., 0,91 m br. Nicolas de Picage: La Galérie Electorale de Düsseldorf 1778. Nr. 202. P. XVI. Düsseldorfer Inventar Nr. 889, Inventar 1856 (159), Inventar 1905 (1052). Das Bild kam 1881 von Düsseldorf nach Schleißheim. Die Zuweisung an Domenico Fetti ist anzuzweifeln, doch gehört das Bild in die Römische Schule.

Stockholm. Nationalmuseum, Nr. 26. Eine Magdalena.

Auf Holz, 0,21 m h., 0,18 m br.

Venedig. Accademia, Nr. 671. Büßende Magdalena. Wiederholung des Originals in Paris, Louvre, Nr. 1288.

Auf Leinwand, 1,75 m h., 1,39 m br.

— Nr. 503. Das Gleichnis vom barmherzigen Samariter. Wiederholung des Originals in Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 425.

Auf Holz, 0,59 m h., 0,42 m br.

— Nr. 678. Porträt eines Schauspielers. Wiederholung des Originals in Petersburg, Eremitage, Nr. 236.

Auf Leinwand, 1,03 m h., 0,79 m br.

— Nr. 794. Ein Lautenspieler.

Auf Leinwand, 0,27½ m h., 0,42 m br. 1909 erworben. — Phot. Endres-Soltmann.

— Nr. 673. Das Gleichnis von dem Schatz(?). Düstere Landschaft.

Auf Leinwand, 2,05 m h., 1,53 m br. Deponiert.

— Nr. 498. Ein alter Mann. Dreiviertelansicht.

Auf Leinwand, 0,53 m h., 0,61 m br. Legat Contarini. Deponiert.

Verona. Museo, Nr. 207. Der junge Tobias mit dem Engel. Wiederholung des Originals in Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Nr. 416.

Auf Holz, 0,68 m h., 0,82 m br. Hier fälschlich dem Pietro Magnasco zugeschrieben.

3.

Werke der Lucrina Fetti.

Mantua. Accademia Virgiliana, Nr. 5—10. Sechs Heilige. Halbfiguren.

Alle auf Schifertafeln; ca. 0,60 m h., 0,45 m br. M. J. 1627, 1786, 1787, 1827. — Phot. Endres-Soltmann.

— Verkündigung.

Auf Leinwand, überlebensgroße Figuren; auseinandergeschnitten; aus dem Kloster St. Ursula. M. J. 1786. Nr. 21.

— Nr. 9. Eleonora II. Ganze Figur.

Auf Leinwand, Überlebensgröße. M. J. 1786. Nr. 37. Vgl. Nr. 10. -- Phot.: Galerie.

— Nr. 10. Eleonora Gonzaga I. Ganze Figur.

Auf Leinwand, Überlebensgröße. M. J. 1786, Nr. 37, 1827, wo es mit dem folgenden noch zusammen auf einem Bilde gemalt erwähnt wurde. — Phot.: Galerie.

— Porträt einer Gonzagafürstin. Halbfigur.

Auf Leinwand, 1,20 m h., 1,00 m br. — Phot. Endres-Soltmann.

— San Martino. Heilige Magdalena.

Auf Leinwand, 1,20 m h., 1,00 m br. 1763 noch im Kloster St. Ursula.

— Heilige Margarethe.

Auf Leinwand, 1,20 m h., 0,90 m br. 1763 noch im Kloster St. Ursula.

— Heiliger Franziskus. Wiederholung des Bildes Nr. 4 von Domenico Fetti in der Accademia.

Auf Leinwand, 1,20 m h., 1,00 m br.

Paris. Louvre, Nr. 1289. Der Schutzengel.

Auf Leinwand, 2,92 m h., 1,88 m br. Stammt aus der Sammlung Ludwigs XIV. Gestochen von Nic. Dupuis aus London.

Petersburg. Eremitage, Nr. 233. Maria Immaculata. Halbfigur.

Auf Leinwand, 1,21 m h., 0,94 m br. Voy. Pitt. a. a. O.: Aus der Sammlung M. Crozat, Baron de Thiers. Gestochen von F. Hortemels.

— Nr. 234. Anbetung der Hirten.

Auf Holz, 0,487 m h., 0,371 m br. Als Skizze für ein großes Altarbild anzusehen (nach E. von Liphardt). Voy. Pitt. a. a. O.: Aus der Sammlung M. Crozat, Baron de Thiers. Vgl. Anhang II. Gestochen von S. Ravenot, Johann Elias Riediger und von Podolinscy für Fr. Labensky; Description de l'Eremitage II; 74.

Rom. Gal. Borghese, Nr. 412. Maria mit dem Jesuskind und zwei Heiligen. Halbfiguren.

Auf Leinwand, 1,39 m h., 1,12 m br. Das Bild ist alter Borghese-Besitz und wird in einem „Elenco fidei commissario della casa Borghese" (undatiert) als Perin del Vaga (1499—1547) genannt. Von A. Venturi: Katalog der Galerie Borghese 1893 dem Domenico Fetti zugewiesen.

VI.

Handzeichnungen von Domenico Fetti.

Was an Zeichnungen bisher als Fettis Werk galt, ist meist anfechtbar. Vielleicht ließe sich aus dem reichhaltigen Material anderer Barockmaler noch einiges für Fetti ausscheiden; allein diese schwierige Sondierung würde vor allem eine positive Grundlage erfordern in Gestalt einiger signierter, unanfechtbarer Blätter, auf denen man aufbauen könnte. Vorläufig würden sich aber schwerlich befriedigende Resultate ergeben; denn von der geringen Anzahl unsignierter, Fetti zugeteilter Blätter läßt sich nicht viel mehr sagen, als daß sie nicht von ihm stammen können. Auch in der Literatur wird fast nie von Fettis Zeichnungen gesprochen. Im Abregé[1]) heißt es, seine Zeichnungen wären äußerst selten, sie seien etwas roh, und mit Vorliebe benütze er Schwarzstift, den er mit weißer Kreide aufhelle; andere seien Rötelblätter, gleichmäßig von rechts nach links schraffiert. Auch lavierte Bisterzeichnungen habe er angefertigt, die er mit der Feder überging. Es hat sehr den Anschein, als ob dem Verfasser hier die vier Blätter aus den Uffizien vorgeschwebt hätten, die aber Fetti abgesprochen werden müssen. Füssli[2]), der eine knappe, aber ganz gute Charakteristik der Malweise Fettis bringt, bemerkt nur: „Die Zeichnungen des Meisters sind von großem Geschmack und sehr selten." Er führt aber keine an.

Nach dem oben zitierten Brief des Antonio Possevino vom 12. Dezember 1616 zu schließen, rühren die Zeichnungen zu den Porträtstichen, welche das umfangreiche Werk illustrieren, von Fetti her. Jene 20 Stiche befinden sich zu je 4 auf einer Seite am Anfang der ersten Ausgabe: Doct. Antonii Possevini inioris Phil. et Medidi mantuani Gonzagae calci operis

---

1) M... Abregé: a. a. O. S. 38.
2) Füßli, kleine Augabe, Zürich 1810.

addita Genealogia totius Familiae. Mantova 1626. Sie ist auch mit einem reichen Barocktitelblatt: Nikolaus Sebreyen fecit, und Justus Sadeler sculpsit, versehen.

Die Porträts sind Brustbilder, in ovalen Medaillons[3]). Die ersten sind reine Phantasiegebilde, der sagenhafte „Waltherius Gonzacha I., Marchio Mantuae et Vic. Imp. Perpetuus"; die „contessa Mathilda" und andere. Hierfür benützte Fetti jene überaus fein gezeichneten und künstlerisch höherstehenden Porträtmedaillons, welche das von Paolo Fioretta 1602 in Mantua verfaßte Buch: Vite di Prinzipe di Casa Gonzaga usw. zieren. Leider ist ihr Urheber unbekannt. Einige kopierte Fetti sehr getreu; nur den vorletzten Herzog gab er nun als Jüngling, während er in Fioretas Viten noch als Kind porträtiert ist. Für die späteren Herzöge lieferten wohl Porträts die Vorlage, doch sind sie alle ziemlich schematisch durchgeführt und mehr oder minder nur durch die Kostüme zeitlich unterschieden. Nach dem Leben kann Fetti nur seinen Gönner Ferdinand VI. gezeichnet haben. Die Umrahmung der beiden letzten Fürstenbilder ist ungleich reicher wie die frühere. Ferdinand VI. ist etwas nach links gewandt, die Blickrichtung geht aber nach rechts. Ein schmaler Kopf, wobei der kleine Spitzbart das Längliche noch verstärkt; eine hohe Stirn, leichtgelocktes Haar und eine kräftige Nase. Er trägt eine Halskrause, und darunter sieht man noch eine prächtige Rüstung. Über die Zeichnung als solche läßt sich nicht viel sagen, denn hier mag auch der Stecher etwas willkürlich verfahren haben.

Die Christ-Church-Library in Oxford besitzt eine Porträtzeichnung (Drawing, Nr. 17a) in rot und weißer Kreide auf weißem Papier, die auf der Rückseite folgende Bezeichnung trägt: „Quest' è l'Effigie di Madama Serma di Mantova Moglie de Sirmo S. Duca Ferdinando di mano d. Domenico Fetti." Der Schrift nach soll der Text alt sein, und somit dürfte das Blatt als eine Skizze zu einem Porträt der Herzogin für den schon erwähnten Porträtzyklus angesehen werden. Nicht ganz en face ist die medicäische Fürstentochter dargestellt. Aus einer duftigen, großen Spitzenkrause erhebt sich der längliche, schmale Kopf. Lockiges, dunkles Haar, ganz schlicht und schmucklos, umrahmt eine hohe Stirn. Die großen Augen blicken etwas seitlich, Nase und Ohr sind auffallend groß und lang; der üppige, tiefgeschwungene Mund verhältnismäßig klein, Ohr und Hals ziert prächtiger Perlenschmuck, das Gewand ist nur noch angedeutet. Ebenso die große Halskette. Die zeichnerische Ausführung ist sehr fein und weiche Schatten modellieren Stirn, Wangen und Hals; nur im Augenwinkel und am Kinn sind sie etwas stärker betont. Der Kopf ist sehr wirkungsvoll aus dem zarten Gewebe der Spitzenkrause herausgearbeitet. Es sind nur mehr so geringe Reste der Porträtmalerei Fettis erhalten, daß diese Zeichnung für uns sehr wichtig wird. Andererseits haben wir nun ein gesichertes Blatt in der Hand, das uns Aufschluß gibt über den Stil Fettis als Zeichner.

Die Handzeichnungsammlung des Louvre enthält fünf Blätter, die Fetti zugeteilt, und acht, die seinem Kreis zugewiesen werden[4]). Im Cabinet

---

[3]) Allessandro Lussio: a. a. O. Abb. S. 1 und S. 49.

[4]) Da die Pariser Zeichnungen nicht nochmals selbst geprüft werden konnten, liegt hier die freundliche Mitteilung von Monsieur Demonts, Musées Nationaux, Palais Louvre zugrunde.

de feu M. Crozat[5]) befanden sich schon vier, leider nicht näher beschriebene Zeichnungen Fettis und ein Stich, die hier mit Caravaggio zusammengestellt, der „römischen Schule" einverleibt sind.

Louvre, Nr. 3060: „Heilige Veronika". 0,138 m h., 0,102 m br. Aus der alten Sammlung Mariette, mit einer Kartusche versehen, welche die Aufschrift „Dominici Fetti Romani" trägt.

Nr. 3061: „Die Taufe des heiligen Savinian". 0,472 m h., 0,357 m br. Schwarze Kreidezeichnung mit Weiß überhöht. Aus den Sammlungen J. Barnard, Bertheil & Lenghier. Rechts der taufende Engel, ein anderer Engel kniet und gießt das Wasser über den Heiligen. Links steht ein dritter Engel und erhebt seinen rechten Arm.

Nr. 3062: „Rückenansicht einer knienden gebückten Frau". 0,217 m h., 0,255 m br. Schwarze Kreidezeichnung. Aus der alten Sammlung Mariette. Entschieden das interessanteste Blatt. Signiert: „Dominici Feti". Die Schrift ist alt, aber nicht Fettis eigene. Vielleicht stammt sie, wie die von Nr. 3060, von Mariette selbst, der jedoch kaum den Künstler zitiert haben würde, wenn er nicht mit Sicherheit auf ihn als Autor habe schließen dürfen.

Nr. 3063: „Ein kniender Mann". 0,280 m h., 0,185 m br. Schwarze Kreidezeichnung, ebenfalls Rückenfigur.

Nr. 3064: „Ein junges Mädchen, welches an einem Stock über der rechten Schulter einen Korb trägt". 0,338 m h., 0,245 m br. Sammlung Crozat.

Von den Fettis Kreis zugeschriebenen Blättern soll nur eines hervorgehoben werden:

Nr. 3068: „Halbfigur eines jungen Mädchens". Profilansicht, nach rechts gewandt. Sie hält die Augen gesenkt und die Hände gefaltet. 0,256 m h., 0,61 m br. Schwarze Kreide, überhöht mit Weiß.

Im Britischen Museum (London) befindet sich eine „Blindenheilung", mit Sepia lavierte, schwach gezogene Federzeichnung. Sie wird dort für eine Kopie nach einem Original Fettis gehalten. Ein Heiliger im Mönchsgewand heilt eine blinde Frau; sie kniet vor ihm. Er steht mit noch anderen Mönchen auf den Stufen eines Gebäudes linker Hand. Noch sechs andere Figuren stehen oder sitzen herum. Im Hintergrunde ein Dom mit Säulenkolonaden.

In der Albertina-Sammlung (Wien) befindet sich eine grau getuschte Federzeichnung auf bräunlichem Papier unter Fettis Namen. Die Zuschreibung geht, nach dem alten Sammelzeichen (links unten) zu schließen, bis ungefähr 1795 zurück. Wickhoff[6]) enthält sich in seinem Katalog („Scuola Rom. XIV. 967") jeder Bemerkung hierüber. Am unteren Rande ist „Medea" oder „Thamar" zu lesen. 0,20 m br., 0,14 m h. Das volle, runde Gesicht und die fleischige Hand der schwermütig Sinnenden lassen zwar an Fettis Frauentypen denken. Die landschaftlichen Teile, die flüchtig angedeutete Stadtansicht mit dem schlanken, nordisch anmutenden Turm stehen ihm aber fern.

---

[5]) P. J. Mariette: Description sommaire des Dessins des grands maistres Du Cabinet de feu M. Crozat. Paris 1741. S. 55.

[6]) Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses. B XIII. Heft 2.

Von den vier Blättern der Uffizien-Sammlung (Florenz), die deutlich vier verschiedene Meister aufweisen, ist keines von Fetti. Pasquale Ferri[7]) reiht sie ohne nähere Untersuchung der „Scuola Umbra e Romana" ein.

Das interessanteste Blatt, Nr. 11966, ist eine stark mit Sepia lavierte Federzeichnung auf gelblichem Papier, auch etwas mit Bleistift hineingezeichnet. 0,165 m h., 0,12 m br. Diese äußerst naturalistische Auffassung der „Geburt Christi" (?), mit der erschöpft zusammengebrochenen Maria, mit dem so typisch jüdisch gestikulierenden Joseph mutet wenig italienisch an. Auch der herabfahrende Engel und die Hirtenszene im Hintergrund lassen eher auf einen Künstler aus dem weiteren Rembrandtkreise schließen.

Nr. 11967: „Traum Jakobs". Bleistiftzeichnung auf grau grundiertem Papier. 0,14 m h., 0,20 m br. Der Vergleich mit dem Wiener Bild von Fetti spricht deutlich gegen die Zuweisung. Die Beinpartie bei Jakob ist stark verzeichnet; auch sonst wirkt das Blatt schlecht komponiert, und dürfte von einem Künstler geringeren Ranges stammen.

Nr. 11965 ist eine Rötelzeichnung auf bräunlich gewordenem Papier. 0,08 m h., 0,07 m br. Sie ist wohl als Skizze zu einer Zwickelfüllung oder dergleichen anzusprechen und in der Gegend von Parma unter dem Einflusse Correggiescer Freskengestalten entstanden zu denken. Ein auf Wolken hockender nackter Jüngling, stark verkürzt und etwas unklar in der Bewegung. Er hält einen Stab (oder Kreuz) gegen das rechte Knie; der linke Handrücken ist auffallend gerundet. Die andere Hand und auch die Füße sind ganz vernachlässigt. Die Figur ist stark konturiert und die Schattenpartie nur mit einigen Strichen angegeben.

Nr. 451s, eine mit Sepia lavierte Federzeichnung mit noch sichtbarer Bleistiftvorzeichnung. 0,23¾ m h., 0,34⅔ m br. Aus der Sammlung Santa Relli Ein „Gottvater mit der Weltkugel", auf Wolken thronend und von anbetenden Putti umschwebt. — In demselben Bande wie dieses Blatt ist eine lavierte Federzeichnung (Nr. 381s) von Jacopo Bertucci aus Faënza (ca. 1500—1579. Es soll anscheinend die „Religion" darstellen, eine Frau im Profil, nach rechts sitzend, die vor sich eine Art von Schale hält mit dem Symbol der Trinität, ein Kopf mit drei Gesichtern und dreieckigem Heiligenschein. Sie steht auf einem quadratischen Sockel, auf dem die Signatur steht. Auch unsere Nr. 451s scheint von dem nämlichen Meister zu sein; in den Details, wie Füßen und Ohren, ist eine auffallende Übereinstimmung mit 381s zu bemerken.

VII.

Stich und Radierung im Dienste Fettis.

Fettis Werke gehörten auch zu den beliebten Vorlagen für die Stecher des 18. Jahrhunderts. Heinecke[1]) sagt nicht mit Unrecht: „on peut former de lui un petit volume", denn es ist ein ganz stattlicher Band von

[7]) Pasquale N. Ferri Catalogo Riasuntivo della Raccolta di Dissenie. Roma 1890.

[1]) Heinecke: Idée Général. Paris 1771.

Stichen, den das Dresdener Kupferstichkabinett (A 979/II) unter dem Titel: „Les oeuvres de Dominique Feti di Mantova" als die wohl vollständigste Zusammenstellung der Stiche nach Fetti zusammenfaßt. Im Katalog wurden die Stecher bei den betreffenden Originalen stets erwähnt.

Fetti selbst hat allem Anschein nach weder Stichel noch Radiernadel zur Hand genommen.

Die großen Sammler ließen im 18. Jahrhundert ihre Gemäldegalerien gerne stechen oder radieren. Schon das „Schilder Thonell" der erzherzoglichen Galerie zu Brüssel, welches David Teniers 1660 herausgab, enthielt einige Stiche nach Fetti, welche Joh. Troyen, N. von Hoey, Theodor van Kessel, Peter von Lisibeten, genannt Lisibetius, vor allem aber Vuirin Boel angefertigt hatten[2]). Sechs der dort angeführten Originale Fettis sind heute noch bekannt, die übrigen fünf konnten aber bisher nicht aufgefunden werden. Auf diese Weise blieb auch noch von einigen anderen Werken Fettis nicht nur die Kunde, sondern auch eine Reproduktion erhalten. Diese sollen später zusammengestellt werden.

Der „Prodromus" von Franz Stampart (1675—1750) und Anton Joseph von Prenner (1698—1761) aus dem Jahre 1735 bringt die Werke des Belvedere, wo sich damals noch die kaiserliche Galerie befand. Anton Altromonte (1699—1780), Schmuzer (ca. 1700—1740) u. a. m. unterstützten hier das Unternehmen von Stampart und Prenner. Die Stecher der einzelnen, jetzt im Wiener Hofmuseum befindlichen Bilder Fettis sind hier nicht ausdrücklich erwähnt[3]).

Zahlreiche französische Künstler haben für das Cabinet du Roy, vor allem aber für das Cabinet Crozat und auch noch für Privatsammler gestochen. P. J. Mariette[4]) nennt da zunächst die Stecher Nicolas Larmessin (1684—1755), Henry Simon Thomassin (1688—1741), Jacques Chereau (1688—1776), Nicolas Dupuis (1696—1770), Charles Simonneau (1639—1728), Fréderice Hortemels (1688—?), Jean Houssart (1696—?), Simon François Ravenet (1721—1774). Für andere Sammlungen stachen noch Nicolas Bazin (1633—1701), Edmund Jeaurat (1672—1738), Jean Baptiste Scotin (1690—1775) und Pierre Henry Laurent (1739—1809). Alle nach den Originalen Fettis der betreffenden Besitzer.

Giuseppe Camerata (1718—1803), I. Hofkupferstecher und I. Professor an der 1764 erneuten Kunstakademie zu Dresden, stach ebenfalls nach mehreren Bildern Fettis für das 1753 begonnene und 1807 beendete „Altes Galeriewerk", welches unter dem Titel „Recueil d'estampes d'après les tableaux originaux de la Galerie royale" herauskam.

Nur wenige deutsche Stecher haben nach Fetti gearbeitet; u. a. die Wiener Joseph Axmann (1793—1873), Anton Tischler (1721—1780), Isak Wertheim und ferner Johann Elias Riedinger (1698—1767), sowie die Obengenannten, welche am „Prodromus" beteiligt waren.

Über mehrere dieser Stiche spricht sich Zani[5]) sehr lobend aus. Jedenfalls ist der Stich für Fettis Werke in manchen Fällen weit günstiger wie

---

[2]) Vgl. Anhang II.
[3]) Vgl. Anhang II.
[4]) P. J. Mariette: a. a. O. S. 135.
[5]) Pietro Zani: a. a. O. Vol. I—III.

die Photographie, welche die weichen malerischen Bildteile oft ganz verschmiert und falsche Lichtwirkungen erzielen kann.

Wir verdanken aber den Stechern, wie gesagt, die Kenntnis einiger Originalwerke Fettis und einiger ihm zugeteilter Bilder, die vorderhand nicht bekannt sind:

Zu dem Parabelzyklus gehörte das Bild mit dem Gleichnis „Vom lieblosen Richter". Der Stich von E. Jeaurat ist 1722 datiert. Dasselbe Bild wurde von Pietro Monaco gestochen: „Parabula della Festucca. Pittura di Domenico Fetti, posseduta dalla nobil Famiglia Grassi à. S. Sammuele." Monaco, ein Kupferstecher von Belluno, arbeitete in Venedig und gab 1763 auf 112 Platten die Werke berühmter Venezianer Künstler, meist biblische Geschichten, die sich in den vornehmsten Sammlungen Venedigs befanden, heraus. — Fettis Bild befand sich demnach damals noch in der genannten Privatgalerie zu Venedig. Vielleicht hat Jeaurat nach einer Wiederholung in Paris gestochen, denn unter dem begleitenden Text in Versen[6]) steht hier: „A Paris chez Jeaurat demeurant au bas des fossez S. Victor." Die illustrierte Bibelstelle ist Matt. 7, 3. Fetti hält sich hier fast zu auffällig an den Text. Auf einer Art Balustrade sitzt der Ältere der zwei Männer mit vollem Bart und weist im Sprechen mit der erhobenen Rechten auf den weiter Untenstehenden. Aus der ruinösen Mauer links ragt ein großer Balken gegen das Auge des Sitzenden, ein feiner Splitter aber zweigt ab gegen das Auge des Zweiten. Dieser, reicher gekleidet, lehnt sich an die Brüstung und spricht auch lebhaft mit deutendem Zeigefinger. Beide Gestalten und der Balken heben sich silhouettenhaft von dem wolkigen Himmel ab.

Fettis Parabelbild vom „reichen Mann und armen Lazarus[7])" in Venedig stach P. Monaco nach dem Originale, welches sich nach seiner Angabe in der Galerie Giovanelli a. S. Agostino befand. Vielleicht das nämliche Bild, welches Levi[8]) ebenfalls im Venezianer Privatbesitz anführt. Der Text des französischen Stiches von Jean Hauseart läßt auf eine Wiederholung schließen, welche sich im Kabinett Crozat befand (auf Holz, 23 pouces h., 17 pouces l.) Ev. Luc. 16, 19. — Fetti hielt sich in seiner Darstellung an die großen Festgelage Paolo Veroneses. Auf zwei flachen Steinstufen steht die gedeckte Tafel, an welcher der mit einem Federbarett geschmückte Reiche und seine Kurtisane sitzen. Sieben Jünglinge sind um sie gruppiert und beschäftigt, die Speisen aufzutragen. Vorne kniet einer und schöpft aus einer großen Schale; daneben ein Hund, der auf die herabfallenden Bissen lauert. Rechts ist eine hohe Kredenz, auf der reich verzierte Urnen- und Tellerreihen prangen. Ein schwerer Vorhang ist hinter ihr weggezogen, daß man auf eine phantastische Bogenhalle mit korinthischen Säulen blickt. Links sitzen erhöht vier Musikanten; daneben auf einem Postament eine mit Weinlaub bekränzte Statue mit einem Putto. Davor an einem Stabe gelehnt, von den Lumpen kaum

---

6) „La vertu La plus pure est sujette à l'envie,
Chachun sur son prochain porte un regard jaloux,
E tel qui nous reprend Et blâme nôtre vie,
Est souvent mille fois plus coupable que nous."

7) C. A. Levi: a. O. Vgl. Anhang II, S. 24.

8) Vgl. Anhang II. M. J. 1631 u. 1709; ferner Anhang II. „Favorita" 1665.

bedeckt, der arme Lazarus, der bittend auf die Tafel deutet und zu einem vollbärtigen Manne in reichem Gewande spricht. Ein Hund leckt am Fuße seine Wunden.

Auch aus der Tobiasgeschichte sind noch zwei Bilder nach den Stichen des Quirin Boel, nachweisbar[9]). Das eine stellt dar, „Wie der alte Tobias die Toten begräbt". Es geschah dies während der Gefangenschaft des Volkes Israel in Ninive. Buch Tobias 1, 20. Im Schwarzenbergischen Inventar[10]) ist dieses Bild (Nr. 177) folgendermaßen beschrieben: „Ein Stuckh von Ölfarb auf Holz warin ein totes Weib, welches von einem alten und jungen Mahn begraben wirdt, dabey auf der Seithen ein Mahn steht mit einem grünen Rockh und weißem Tuech auf dem Kopf, und ein Hundt bey dem Grab. In einer vergulden Ramen 2 Sp. 2 F. h., 3 Sp. 8 F. br. Man halt es sey von Fetti." Jedenfalls decken sich diese Angaben mit dem Bilde auf David Teniers „Galeriebild Erzherzog Leopold Wilhelms" (Wien, Kais. Gemäldegalerie) und dem deutlich erkennbaren Stücke rechts unten auf dem Münchener Galeriebilde (Alte Pinakothek, Nr. 928).

Dem zweiten Stiche Boels muß ebenfalls ein Bild aus der Tobiasgeschichte zugrunde liegen. Buch Tobias II, 1—9. Das Schwarzenberger-Inventar beschreibt die Nr. 245: „Ein St. von Ölf. auf H. warin in Todter in einem purpurfarbenen Kleid ligt und zwey Männer vor ihm, dazwischen ein Hundt mit einem Bischel Brott im Maul stehet." In Pariser Privatbesitz wird 1751 ein Bild genannt, welches wohl als eine Wiederholung anzusprechen ist: „Hotel de la Ferté. M. Gaignat. Sécretaire du Roi. Tobie qui sort de table avec son fils pour ensevelir un mort, par le Feti." Dieses Bild, wie das vorhergehende, befindet sich auf dem Galeriebild von Teniers (Madrid, Prado, Nr. 1747), links von der Tür abgebildet.

In den Mantuaner Inventaren von 1700 und 1709 wird ein „Schweißtuch der Veronika" von Fetti genannt, welches auf 15 Doppien geschätzt wurde. Die dort angegebenen Maße stimmen überein mit den zu dem Stiche von J. Troyen angefügten. Vielleicht darf man das Bild auf Teniers Münchner Galeriebild mit dieser Fassung identifizieren. Charles Simonneau stach eine Wiederholung hiervon mit einigen Varianten aus der Sammlung Crozat. Das Leidenshaupt Christi in der Mitte zeigt den nämlichen Typ, den Fetti auf seinen übrigen Passionsbildern bringt.

Hierher dürfte auch eine „Pietà" gehören, wenn sie wirklich von Fetti stammt; der Stich von Hoy, der sie uns überliefert, stimmt überein mit der Beschreibung im Schwarzenbergschen Inventar (Nr. 399). „Ein St. von Ohl auf Lwd. worin Christus todter ligt auff einem weißes Tuech ober seinem Haupt liegt die Dornenkron und bei den Füßen kniedt die Muttergottes mit zusammengeschlagenen Händen." Vielleicht nach einem Original aus Fettis späterer Zeit.

Fetti hat nur ganz wenige mythologische Bilder gemalt. Zu diesen gehört auch die „Befreiung der Andromeda", welche durch einen Stich von Quirin Boel bekannt ist. Und zwar muß dieses Bild den Maßen

---

9) Vgl. Anhang II.

10) Vgl. Anhang II.

nach zu den zwei Wiener Bildern „Triumph der Galathea“ und der „tote Leander“ gehört haben. Auf Teniers Münchner Galeriebild (Alte Pinakothek, Nr. 928) dürfte es in dem Bilde links über der einen Seitentüre zu erkennen sein. Das Thema wurde ja öfters behandelt; Fettis Auffassung scheint aber sehr von dem Fresko „Andromedas Befreiung“ an der einen Schmalwand der Galerie Farnese (Rom) beeinflußt, welches von Annibale Caracci begonnen, und von Domenichino vollendet wurde. Andromeda ist auf der vom Meer umspülten Felspartie sitzend angeschmiedet. Sie ist mit einem losen Hemde bekleidet, welches die Beine und rechte Brust freiläßt. Der volle runde Kopf ist mit verzweifeltem Blicke nach hinten gesunken; das flammenspeiende, geflügelte Untier will sich ihr schon nähern, als es den heranstürmenden Retter Perseus erblickt. Auf der anderen Seite steht und trauert das ängstliche Volk der Zuschauer; die Königin erhebt in maßlosem Schmerz die Arme, während der König sein Haupt verhüllt.

Von unbekannter Hand stammt ein allegorischer Stich mit der Unterschrift „Domenico Fety di Mantova Accena fra molti il Merito alla Pittura il Busto e l'Idea“ unterschrieben. Wohl eher ein Huldigungsblatt für den toten Künstler, als eine Komposition von seiner Hand. In einem Grabgewölbe stehen ganz vorne die „Malerei“ und der „Ruhm“, letzterer ein Greis mit Lorbeerkranz, in eine Toga gehüllt; er umfaßt die Malerei und weist ihr eine Büste und eine Tafel. Die Malerei ist eine große, griechisch gekleidete Frauengestalt, um den Hals hängt an einer Schnur eine Maske; unter dem Arm hält sie eine Tafel und Palette und die Pinsel in der Hand. Im Vordergrund liegen ein Totenschädel, Knochen und daneben steht eine rauchende Urne. Im Hintergrund stehen noch mehr solcher Büsten und Urnen in Nischen. Ein Lichtstrahl flutet von links oben hinter den Gestalten herein. — Noch eine allegorische Szene wird Fetti zugewiesen, die Gurgot (?) gestochen hat (Albertina). Um eine Büste gruppieren sich drei üppige, kaum bekleidete Frauengestalten, durch ihre Attribute als „Skulptur“, „Malerei“ und „Architektur“ gekennzeichnet. Aber auch hier möchte an einem Original von Fettis Hand gezweifelt werden. — Ebensowenig haltbar scheint mir die Zuschreibung eines anonymen Stiches der Albertina, der eine Schäferszene in ovaler Umrahmung zeigt.

VIII.

Nachtrag.

Schon die Mantuaner Inventare führen eine Anzahl von Bildern an, die wahrscheinlich verschleudert wurden und nach denen das Suchen vorläufig fruchtlos war. Vielleicht ist aber nun eine Anregung gegeben, um auch Nachrichten aus Privatgalerien erhoffen zu lassen. Das Beste ist jedenfalls auch schon früher erkannt worden und in die öffentlichen Sammlungen gelangt.

Außer den Mantuaner Kirchenbildern, welche Cacioli den Geschwistern Fetti zuwies, und die heute nicht mehr auffindbar sind, erwähnt auch G.

Campori[1]) ein Altarbild Fettis in St. Quirino in Correggio; „Jesus Christus in den Wolken erscheint dem betenden heiligen Martin". Auch einige andere Gemälde Fettis weiß er in Privatgalerien zu Modena, gibt sie aber nicht näher an. „Das Bild des Sebastian", den er als in der Dresdner Galerie befindlich angibt, muß auf einem Irrtum beruhen. Auch Carboni[2]) berichtet von einer „Tavola sopraporta, di Domenico Fetti Romano im palazzo de Signori Conti Avògadri" bei St. Bartholomeo in Brescia.

Von den zahlreichen Bildern, die Parthey[3]) in deutschen Galerien Fetti zuspricht, dürften auch so manche von anderen Künstlern stammen, wie die „Verstoßung Hagars" und die „Rückkehr des verlorenen Sohnes in Braunschweig", welche Hermann Voß[4]) dem Francesco Nuvolone, genannt Panfilo gibt.

Die beiden Rundbilder der Schleißheimer Galerie „Erminia bei den Hirten" und „Der verwundete Tankret" wurden von F. Hermanin[5]) dem Neapolitaner Bernardo Cavallino zugewiesen.

Zweimal werden auch ausdrücklich Kopien von Fettis Hand genannt. 1628 befand sich im Palazzo della Favorita: „Eine Magdalena auf der Erde, Kopie nach Correggio von Fetti[6])." Nach neuerer Forschung[7]) wird die in Dresden befindliche „Magdalena" auf Kupfer als alte Kopie nach einem verlorenen Originale des Meisters angesehen. Sie galt 1682 in der Galerie zu Modena aber noch als Original. Fetti muß also ebenfalls das Original kopiert haben.

Am 2. Januar 1750 wird unter anderen Sachen des Galeazzo Dondi, Orologio in Padova versteigert: Freggio con 12 Quadri, nel muro che figurano li 12 Imperatori, copie del Tiziano, Fatte del Fetti[8]). Fetti müßte die Bilder Tizians in Mantua kopiert haben, wo sie sich noch bis 1627 befanden[9]). Von den erhaltenen mir bekannten Kopien der Imperatorenserie kann jedoch mit Sicherheit keine mit jenen von Fetti in Verbindung gebracht werden. In Venedig sind keine Kopien Fettis hiernach bekannt, wie mir von Dr. L. Venturi freundlichst mitgeteilt wurde. Das Bild der Sammlung Suida (Graz), Auktion Helbing, München 1913, ist nicht von Fetti.

---

1) G. Campori: Gli artisti Italieni e stranieri negli stati. Modena 1855.

2) G. B. Carboni: Le Pitture e Sculture di Breszia 1760. S. 181.

3) G. Parthey: Deutscher Bildersaal, 1863 I und Nachtrag.

4) Münchener Jahrbuch, Band VI, 1911, S. 246, Abb. S. 238. „Spätitalienische Bilder in der Gemäldesammlung des Herzogl. Museums zu Braunschweig."

5) Bolletino d'Arte. Roma 1910. S. 230 ff. Monatshefte für Kunstwissenschaft. Leipzig 1911. IV. S. 183 ff.

6) Anhang II.

7) G. Gronau: Correggio, X. Band der Klassikerkunst. Stuttgart 1907. — Katalog der K. Gemäldegalerie zu Dresden 1912. S. 23.

8) Anhang II.

9) A. Lussio: a. a. O. S. 89: „M. J. 12 Gennaio 1627. Undeci guadri cipinti con l'aritrati dell' Imperatori antichi falti de mano di Titiano" . . .

Nachtrag zu Katalog 2.

Montpellier. Musée Fabre, Nr. 675. Verkleinerte Wiederholung der Melancholie, Louvre Nr. 1288.

Auf Holz, 0,75 m h., 0,63 m br.

Nantes. Musée. Genrescene (Alte Spinnerin und Knabe).

Auf Leinwand, 0,65 m h., 0,45 m br. Seit 1837 D. F. zugeteilt.

— Heilige Pudentiana. Halbfigur.

Auf Leinwand, 0,96 m h., 0,76½ m br.

In folgenden Sammlungen werden noch Gemälde Fetti zugeschrieben, über die jedoch bisher nichts Näheres in Erfahrung gebracht werden konnte:

Amiens, Musée de la Picardie,
Caëns, Musée,
Chambery, Musée,
Compiègne, Musée,
Nancy, Musée,
Neu-Schwanenburg (Livland),
Rennes, Musée,

Anhang.

I. Das Altarbild von S. Lorenzo di Damaso (Rom).

Titi: Studio di Pittura etc. di Roma.
Roma 1674, I. Auflage, S. 128.

Chiesa S. Lorenzo di Damaso.

Vicina alla Porta di fianco, che và nel Palazzo, vi è l'imagine della Regina dé Cioeli sostenuta in aria da puttini dipinti à olio in un Quadro; e due mezzi Angioli, che l'adorano, colorito il tutto da Domenico Fetti Romano, discepolo del Cinoli, nella sua Gioventù.

Titi: Ammaestramento etc.
Roma 1668, II. Auflage, S. 99.
idem.

Rossi: Descrizione: Die Roma moderna.
Roma 1708, S. 290.

Chiesa S. Lorenzo di Damaso.

La B. V. M. Assunta nella picciola Cappella seguente, è die Domenico Fetti Romano.

Titi: Nuovo studio di pittura.
Roma 1721. IV. Auflage.
idem.

Antonio Fonseca: De Basilica S. Laurentii in Damaso.
Libri tres, Fani 1745.

Liber II. Caput XII. De Sacellis in Dextera Besilicae parte, ubi de Sanctissima Conceptionis Sodalito.

Aus der Beschreibung des Kapellenkranzes: Hanc sequitur tertia Capella sub invocatione Sanctissima virginis; ornavit, dotavitque Annibal Mainardus, cum reservatione perpetui Jurispatronatus Familiae de Mainardis, Rediet hodie in Dominium Ecclesiae ob eiusdem stirpis extrinctione. Huius arae tabula ovata Dei param cum caelesti puero ostendit coroni de marmorea circumdatam, dastant Angeli aliquot a Dominico Fetti colorati; ornatus fere compar superiori Sacello...

Gregorio Roisecco: Roma antica e moderna.
Roma 1750. 2. Bd., S. 75.

Ed il Cavalier navona fece il disegno per la ristauratione del seguente, in cui si venera un' Immagine di Maria Addolorata, dipinta in tavola, e li due Angeli, che stanno in atto di adorazione, furono in tela effigiati da Domenico Fetti, Allievo del Civoli.

Titi: Descrizione delle pitture etc.
Roma 1763, S. 122.

... Li due Angeoli della capella seguente avanti la Madonna ad-

dolorata sono di Domenico Feti pittore, allevo del Cigoli, ma che ha poco dipinto per essèr morto giovane.

Ferner: p. 384.

Niccolo Roisecco: Roma antica e moderna. Roma 1765, S. 40.
idem.

Adamo Chiusole: Itinerario. Vicenza 1782.
idem.

Giov. Baglione: a. a. O.

Antonio Nibby: Roma nel' anno 1838. I. Teil (1839) p. 294.

... Un imagine di Maria addolorata dipinta in tavola, e due angioli in atto di adorare, condotti in tela da D. Feti, pittore di grido, scolare del Civoli, ma che poco ha dipinto per esser mancato ai vivi in giovane.

II. Auszüge aus Inventar- und Galeriewerken.

1.

Inventario della Calleria di Quadri e di altri ogetti d'Arte della Corte dei Duca di Mantova compilato all' anno 1627. Die martis 12 jannuar 1627[1]).

Nel coridore longo che passa da Santa Barbara in Castello.

1 con mezza figura di S. Giacomo di Galitia, copia del Fetti. L. 24.

Nella galleria della Mostra.

23 ritratti posti alla sommità della galleria di mano del Fetti. L. 276[2]).

18 puttini interi nell' istesso loco, di mano del Fetti. L. 32.

8 quadri mezze figure di diversi santi inverniciati, di mano del Fetti. L. 288.

Die jovis 21. Januar 1627.

Nella stanza detta la libreria. Nell' aradio per andar dentro a destra.

1 ovato di lapis azzuro col Salvatore con molti angeli, opera del Feti. L. 70.

Nella camera contigua al detto pasetto.

3 quadri di mano del Fetti. 1⁰ la visione di S. Pietro, 2⁰ una che fila, 3⁰ il sacrificio di Noe. L. 300.

Nell oratorio di sopra alla libreria.

7 quadri, di pintivi santi e sante diversi, opere del Fetti. L. 420.

Inventario degli oggetti d'arte rinvenuti nella Corte dei Gonzaga al 24 di gennaio del 1631 redatto da Ottavio Piccolomini[3]).

---

1) Carlo d'Arco: a. a. O. Bd. II, S. 182 ff. — Alessandro Lussio: a. a. O., S. 89 f.

2) Bei Carlo d'Arco a. a. O. heißt es irrtümlich „26 ritratti".

3) Es handelt sich hier um eine Kopie des Abbate Carli, das Original befindet sich in den „Memorie originale del generale Ottavio Piccolomini" der Universitätsbibliothek zu Siena. Ottavio Piccolomini hatte bei einem Besuche des Gonzaga-Schlosses am 24. Jan. 1631 anscheinend schon ein Inventar aufgenommen, um Kaiser Ferdinand II. zu beweisen, daß die Beschädigungen des Palastes nicht so groß seien, wie man dem Kaiser gemeldet hatte.

Nella quinta camera di detto appartemento parata di veluto cremesino et telle di brocato d'oro vi era nel friso molti quadri dal mezzo in alto di mano Fetti cive ritratti del naturale.

Nelli camerini della grotta vierano apparamenti et diversi quadri et nell' alto tutto indorato erano diversi quadri di parabole di Nr. S. fatti del Fetti[4]).

In una galleria grande nelli armerj.... et nel friso quadri grandi fatti dal Fetti con teste et busti delli marchesi et duchi di Mantova et Monferrato.

Inventario delli ogetti d'arte posseduti da Carlo II. duca di Mantova compilati al 10 di novembre del 1665.

Un quadro del Fetti con tre Figure, con cornice.

Un quadro originale doe Fetti con mezza figura di Maddalena.

Nella camera che quarda sulla piazza.

Un quadro con Eva che fila e con Caino et Abele di maniera del Fetti.

In altro camerino.

Due a guazzo sopra l'asse di mano del Fetti.

Due sopra legno con due figure a guazzo di mano del Fetti.

Due, in uno le nozze del ricco epulone, nell' altro banchiere, con danari, di mano del Fetti.

Stima dei quadri della Galleria di S. A. Ser. fatta dei pittori Canti e Calabrò[5]) per ordine della medesina A. S. circo all' anno 1700.

Un Ecce Homo del Fetti sull' asse longa brac[6]), uno e mezzo. Doppie 50[7]).

Uno di grandezza simili, dipintovi un banco in una piazza dove si barattanno monete, fatto del Fetti. D. 50.

Uno, d'un brac., del Fetti, di dipintavi la cena del ricco epulone. D. 60.

Un sudario del Fetti, lungo un brac e mez. D. 15.

Un altro d'un brac. circa di pintavi Artemisia del Fetti. D. 20.

Un quadrettino colla testa di un puttino del Fetti. D. 10.

Uno d'un brac. scarso del Fetti dipintò sull'asse il Christo della moneta e S. Pietro. D. 25.

Uno di brac. 2 del Fetti con S. Francesco d'assissi mez. figura. D. 40.

---

[4]) Hierzu Carlo d'Arco, Anm.: „Von diesen Tafeln, auf welche von Fetti allerlei Parabeln gemalt sind, befinden sich alle in Privatgalerien in Mantua, und geben eine Probe ab, von der Erfindungsgabe und der Meisterhaftigkeit des Kolorits, die der Maler besaß, der sie ausführte." Über Bilder Fettis in Mantuaner Privatbesitz konnte nichts ermittelt werden. Obige Bilder dürften sich nun hauptsächlich in Dresden befinden.

[5]) Giovanni Canti, Schüler des Franc. Monti in Brescia. Hauptsächlich in Mantua tätig, wo sich noch mehrere Kirchenbilder von ihm befinden (1653—1716). Calabrò ist verschollen.

[7]) Eine Doppia ca. 5,25 L. Die Gesamtsumme der Schätzung betrug 8211 Doppie in damaligen Mantuaner Liren ca. 168 660 L.

Uno di brac. 1½ mon una donna che filla e due puttini con paese in lontananza, opera del Fetti. D. 40.

Una longo brac. 2 circa sopra asse dipinta la virtù fatto dal Fetti. D. 10.

Inventario dei Mobili ed altri effetti di ragione del quondam duca di Mantova del 1º Guenaio 1708 al 15º Aprile 1709[8]).

6. Marcio 1709.

Un detto con soaza piana dorata di quarta[9]) 5e p. 6 con San Francesco di mano del Fetti.

Un d. c. s. p. d. di q. 2½, e q 4 in tavole rappresenta il Ricco Epulone di mano del Fetti.

Un quadro in tavola c. s. p. d. di q. 3½ e que. 4½ rappresenta una Pastorella di mano del Fetti.

Un d. c. s. d. in tavola di q. 2½ e que rappresenta Christo in Croce di mano del Fetti.

Un quadro c. s. d'intaglio dorata in tavola di qu. 2½ e qu. 4 rappressenta una donna con bichhiere di mano del Fetti.

Un quadro c. s. d. di basso rilevo di que 4 e que 5 in tavola representa il Sudario di mano del Fetti. Un quadro c. s. d b. r. d. in qu. 4 e q. 5 in tavola rapresenta Ecce Homo di mano del Fetti.

Un quadro c. s. d. batuda di qu. 2½ e 4 in tavola rappresenta figure d'Armeni di mano del Fetti.

21. März 1709.

Due quadri senza s. di qu. 7 e qu 4 l'uno con due figure di mano del Fetti.

1628 befand sich noch im Pal. Della Davorita[10]):

Nel Camerino della Soffitta Vi è Una Croze,

La Parabola della margarita, opera del Feti.

Pitture gionte da poi et dato in scrittura al Conte Strizzi nella Sala granda quadra.

Una Maddalena in terra, copia del Correggio del Fetti.

1661 quadri, che sono nello studio in casa del fu Sr. Gio. Vincenco Imperiale.

5 cinque apostoli del Fetti. 4¾ p. a. 3½ p. l.

Fariseo del Feti, inventione di Paolo Veronese[10]) 6. p. a. 8 p. a

Li quadri che erano nel studio del Moro della Zuecca che hora si trovano in mano de l'Ecc. mo Ambroso Bembo. Venedig 1663.

---

[8]) Das handschriftliche Verzeichnis der Wertgegenstände, die der nach Venedig entflohene Herzog mitgenommen hatte, befindet sich in Verona. Archivio del Comune di Verona Nr. 48.

[9]) quarta = etwa 20 cm.

[10]) A. Bertolotti: Artisti in relazione coi Gonzaga, Signori di Mantova. Modena 1885. — 27. Okt. 1661: „Il quadro, che si legge la Maddalena, che pentita lava col pianto i piedi a Cristo, opera del Fetti copiato Paoló Veronese, quest' è veramente un misto di esquisite bellezze, cioè tutto il Feti più ché Paolo, istoriato còn quantita grande di figure."

Una femina che da a bere ad un soldato, mezza figure del Fetti, 3½ q. a. circa 5 q. l.

Tre pitocchi, mezze figure al naturale del guerri, altrisicono del Fetti, 1 br. a. 5 q. l.

1665 befanden sich u. a. im Besitze Carlo II. („Favorita“) Nella Galéria:

Duoi quadretti compagni, uno le nozze del ricco Epulone.

Altro un banchieri de danari con cornici adorate, del Feti.

Letztes Inventar (Verona):

S. Francesco del Fetti 5 q. a. 6 q. l.
Il Ricco Epulone del Fetti 2½ q. a. 4 q. l.
Pastorella del Fetti 3½ q. a. 4½ q. l.
Cristo in croce del Fetti 2½ q. a. 3 q. l.
Una Donna con bicchiero del Fetti 2½ q. a. 4 q. l.
Il Sudario in tabula del Fetti 4 q. a. 5 q. l.
Ecce Homo int. del Fetti 4 q. a. 5 q. l.
Figure di Armeni del Fetti 2½ q. a. 4 q. l.

In Mantua findet sich eine Berichterstattung des R. Direttori Bottani vom 13. Dezember 1786 über die nun sich im R. Ginnasio befindlichen Bilder[11]).

Dal Nr. 1 al 6, quadretti piccoli dipinti sulla lavagna dal Fetti, mizzi busti.

21. La Annuciazione di M. V. dipinta da suor Lucrina Fetti Romano.

23. Ritratto della Imp. Eleonora Gonzaga, dipinta dal Fetti, Figura in piedi[12]).

43—50. Nr. 1: L'Adorazione di pastori. Nr. 2: L'Adorazione dei rè magi. Nr. 3: L'Incoronazione di spine di G. C. Nr. 4: L'Annunciazione di M. V. Nr. 5: L'Orazione nell'orto. Nr. 6: L'Visitatione di S. Elisabetta. Nr. 7: G. Cr. cadutto sotto alla croce. Nr. 8: La Flagellazione alla Colonna di G. C. Quadri eguali dipinti da Lucrina Fetti.

51—54. Lunette grandi dipinte a chiaro scuro azzurino dal Fetti.

61. La lumetta grande rapresentante G. C. quando sazio la turba opera respettabile del Fetti, figure piu grandi che naturale[13]).

Das letzte Inventar von 1827 del palazzo della Accademia Virgiliana, deckt sich mit dem heutigen Bestand von Fettis Bildern ebendort.

21. Dodeci quadri rappresentanti a mezze figure al naturale undeci apostoli et il salvatore; stati regalati alla Accademia da Giuseppe Bongiovanni Viadamese. Sono opere del Fetti.

---

[11]) Bottani hatte schon ausgewählte Bilder vom Ursulinerinnenkloster in die R. Accademia bringen lassen, die nun auf Befehl der Regierung ausgewählt und in das R. Ginnasio gebracht wurden.

[12]) Hier müßte Lucrina Fetti stehen, wie im folgenden Inventar berichtigt wird.

[13]) Hierunter ist zweifellos die „Speisung der Zehntausend“ gemeint (Mantua Accademia Virgiliana).

37. Due quadri grandi in uno dipinto da Lucrina Fetti. Eleonora Gonzaga nell' altro una Gonzaga con corona imperiale.

51. Sei quadri su lavagna rappresentanti quattro santi e due sante.

2.

A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection of

Pictures,	Bronzes,
Limmings,	Medals, and
Statues,	other Curiosities,

Now first published from an Original Manuscript in the Ashmolean Mussaem at Oxford.
London MDCCLVII.

Index. (Index of Painters and Pictures.) (page 183.)

Page	Nr.	Names	Subjects
12	44	Fetti	Lot and his two daughters
139	ibid.	„	Capucin fryar
ibid.	46	„	Fryar with a grey beard
143	69	„	Saint at his devotion
145	76	„	Saint writing
165	22	„	Temptation of Christ

Index. (Index of Painters and Pictures.) (page 110.)

Nr.	Names	Subjects
719	Fetti	Good Samaritan
776	„	David with Goliah's head.
843	„	A saint
844	„	„
845	„	„
846	„	„
847	„	„
848	„	„
849	„	„
850	„	„
851	„	„
852	„	„
927	„	Sacrifice
192	„	Saint, with his hands across

The Duke of Buckinghams Collctions of Pictures, Sent to and Sold at Antwerp, in the Time of his Exile, by his Agents and Order.

	Length. Feet.Inch.	Breadth. Feet.Inch.
Nr. 1 By Fetti		
A piece representing blind men, containing four figures in a landskip.	1f. 11	2f. 4
Nr. 2		
A thief near from ruins.	2f. 6	2f. 0

	Length. Feet.Inch.	Breadth. Feet.Inch.
Nr. 3		
The fower of the gospel with three other figures in a landskape.	2f. 0	1f. 6
Nr. 4		
The prodigal son.	2f. 6	1f. 6
Nr. 5		
The lost sheep.	2f. 6	1f. 6
Nr. 6		
The debtor of the gospel, containing nine small figures and a building at a distance.	2f. 6	1f. 11
Nr. 7		
The husbandman of the gospel, containing seven figures and a dog.	2f. 6	1f. 11
Nr. 8		
The vision of St. Peter, wherein all kinds of animals are seen in a sheet.	3f. 0	2f. 3
Nr. 9		
Jacobs Dream.	2f 0	1f. 6
Nr. 76.		
A. M. p. d. by. Fetti. Item. A middle aged sidefaced saint, with a long brown beard, writing with a pen in a book, in a light yellow and green habit; in a wooden frame.	3f. 4	2f. 6

Index of Painters and Pictures. The Kings Collection of Pictures.

Nr. 192.
By Fetti. A Saint picture in a red garment with his hands across.

Nr. 719.
By Fetti. The good Samaritan.

Nr. 776.
Fetti. David, with Goliah's head in his hand.

Nr. 843—852.
By Fetti. Ten pictures of saints.

Nr. 927.
Fetti. A burnt-offering for a sacrifice.

A Catalogue of Sir Peter Lely's Capital Collection of Pictures and other Rarities, as Statues, Bronces etc. etc.

	Length. Feet.Inch.	Breadth. Feet.Inch.
Nr. 38.		
Fetti. History of Tobit.	2f. 3	2f. 9

The Kings Collection of Limmings.
In the Privy Gallery at Whitehall.

		Length. Feet.Inch.	Breadth. Feet.Inch.
Nr. 44.			
A mantua piece, done by Fetti.	Item. The picture of an old grey gearded Capucin Fryar, holding with both his hands a staff, in his grey Capucin habit; in a Wooden frame.	3f. 8	4f. 5
Nr. 46.			
A. M. p. d. by. Fetti.	Item. Another old Fryar sidefaced with a long grey beard, looking upwards, holding in his left hand a white liliy branch, whereon are two a little blowed open and six buds; in a wooden frame.	3f. 5	3f. 6
Nr. 69.			
A. M. p. d. by. Fetti.	Item A saint in white habit, holding both his hands at his breast; in a wooden frame.	3f. 4	2f. 6

3.

Fürstlich Schwarzenbergisches Zentralarchiv in Wien, 14. Juli 1659[14]). Verzeichnung der Italienischen Stuckh gezeichnet mit Creutz.

65. Ein grosses Stuckh von Ölfarb auf Leinewand, warin unser liebe Fraw mit dem Jesuskindl, dabey St. Catharina, St. Dominicus, und St. Pietrus Martyr. Original vom Fetti. In einer ganz vergulden Ramen mit Ochsenaugen und Pater Noster, 11 Sp. 10½ F. h. 7 Sp. 1 F. br.[15]).

73. Ein Contrafait v. Ölf. a. L. eines jungen Geistlichen mit verg. R. 2 Sp. 8 F. h. 2 Sp. 2 F. br. Org. vom Fetti di Mantova.

98. Ein St. v. Ölf. auff Holcz, warin die Historia der Andromeda und Perseo. In einem verg. R. mit Ox. 3 Sp. h. 5 Sp. 5 F. br. Org. vom Fetti von Mantova.

107. Ein St. v. Ölf. a. H. warin ein Meer, darin ein Triumfwagen, drauf eine Nimpha, welcher von zween Delfin gezogen wirdt. In einer Ramen von Bresilienholcz und das Innere Laistl verg. 2½ Sp. h. 5 Sp. br. Org. vom Fetti di M(antua).

153. Ein Landschäftl von Öl a. L., warin vier plindte Persohnen darunder einer gefallen undt hält sich an des andren Rockh mit der linckhen Handt. In einer ganz verg. R. 2 Sp. 3 F. h. 3 Sp. 3 F. br. Man halt es sey von Fetti.

---

14) Publiziert im Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. I, II. Teil.
15) Eine Spanne ca. 0,208 m, ein Finger ca. 0,0208 m.

177. Ein St. von Ölf. a. H. warin ein totes Weib, welches von einem alten und jungen Mahn begraben wirdt, dabey auf der Seithen ein Mahn stehet mit einem grünen Rockh und weißem Tuech auf dem Kopf, und ein Hundt bey dem Grab. In einer verg. R. 2 Sp. 2 F. h. 3 Sp. 8 F. br. Man halt es sey von Fetti.

232. Ein St. von Öhl a. H. warin der Leander todter in dem Meer so von drey Meernimphen gehalten wird. In einer R. von Ebenholz und das innere Laistl verg. 2½ Sp. h. 5 Sp. 2 F. br. von Fetti Org.

245. Ein St. von Öhl a. H. warin ein Todter in einem purpurfarbenen Klaidt ligt und zwey Mähnner vor ihm, dazwischen ein Hundt mit einem Bischel Brott im Maul stehet. In einer schwarzen R. das innere Laistl verg. 3 Sp. h. 4 Sp. 3 F. br. Man hält von Fetti di Mantova.

322. Ein gr. St. v. Öhl a. L. warin Moyses lebensgross siczet bey dem brennenden Busch undt ziehet R⁰⁰ (Reverendo d. h. salva venia mit Bezug auf die Schuhe) seine Schuch ausz, und neben ihme stehet ein grosser Widter. In einer verg. R. mit Or. 8 Sp. 7 F. h. 6 Sp. 4 F. br. von Fetti Org.

324. Ein Stück von Öhl a. L. warin David ohne Barth in einem weiss und gelb ausgeschnittenen Klaidt auf dem Kopf eine Hauben mit Pelz gefüttert, und in der rechten Handt das Schwerdt mit des Holofernis Kopff. In einer verg. R. mith Or. 4½ Sp. h. 3 Sp. 7 F. br. Org. von Fetti[16]).

325. Ein St. von Öhl a. L. warin Davidt mit gelben Haaren ohne Barth und Hauben mit einem langen Stab in der rechten Handt undt ein Tigernhaub um den Leib. In einer verg. R. mit Or. 5 Sp. 6 F. h. 4 Sp. 4 F. br. von Fetti di Mantova Org.

399. Ein St. von Öhl a. L. warin Christus todter ligt auff einem weisses Tuech ober seinem Haupt liegt die Dornenkron und bei den Füssen kniedt die Mutter Gottes mit zusamben geschlagenen Händten. In einer verg. R. mit Or. h. 4 Sp. 6 F. h. 8 Sp. 9 F. br. von Fetti di M. Org.

345. Ein Landschäftl. v. Öhl a. H. warin unser liebe Fraw mit dem Jesuskindl sambt dem Josepf und flüchten in Egypten und liegen zwey unschuldige todte Kinder auf der Erden. In einer verg. R. m. Or. 4 Sp. h. 4 Sp. 7 F. br. von Johann Liesz Original[17]).

349. Ein Contrafait von Öhl a. L. eines Herzogen von Mantua, grosser Postur, Brustbildt, mit schwerzbraun gekrausten Haaren und Barth, ohne Kragen, in einem schwartzen Klaidt auf bayerische Manier. In einem verg. R. mit Or. 5½ Sp. h. 4 Sp. 8 F. br. Von Fetti di MantovaOriginal.

362. Ein gr. St. v. Öhl a. L. warin der heilige Hieronymus kniedt in einem alten durchsichtigen Gebew, darauf ein Löw ligt und hat in der rechten Hand ein Stain und in der linken ein Crucifix darunter ein Buch. In einem verg. R. mit Or. 7 Sp. 4 F. h. 5 Sp. 4 F. br. Von Fetti di Mantua Original.

419. Ein St. von Öhl a. L. warin Davidt ganzer Postur siczet mit einem moderno Klaidt und rothem Käppl auf dem Kopf, drauff underschiedliche

---

16) Holofernis versehentlich statt Goliath geschrieben.
17) Aber von Fetti; Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie, Nr. 119.

Födern, die rechte Handt in der Saithen in der linkten ein Schwert und bey den Füessen ligt des Holofirnis Kopff. In einem ausgeschn. R. m. Or. 8 Sp. 2 F. h. 6 Sp. 2 F. br. Von Fetti Original[18]).

424. Ein kl. St. von Ohl a. H. warin ein Judenmarkt von Kleinodieen warbei auff der linkten Saithen sictzt eine Frau mit zwey weissen Tauben in dem Schocz, und bey ihren Füessen zwey Aendten. In einer glatt verg. R. mit Or. 3 Sp. 6 F. h. 2 Sp. 9 F. br. Von Fetti di Mantova Original.

439. Ein Brustbild von Ohl a. L. Sti. Pauli in einem rothen Klaidt mit einem breiten, grauen Barth und der rechten Handt auf der Brust. In einer schwarzen glatten R. 3 Sp. 3 F. h. 2 Sp. 2 F. br. Von Fetti di Mantova Original.

509. Ein kl. Stueckl v. Ohl a. H. warin di Historia von dem verlorenen Sohn, wo der Vather ihn knieendt empfangt, warbey zwey Figuren das Kalb und Klaider bringen, auf der Seitten etliche arme Leithen, warunder ein Weib ihr Kind auf ihren rechten Achsel schlaffend hatt und in der Höhe eine Gallerie, worauff zwey Personen in einer schwarz zier verg. R. Original von Fetti.

4.

Schilder Thonell von David Teniers, Schiler Ende Camer Biender des Doorlste Princen Leopol Guil Arts-Hertogh en Don Jan van Oosteur 1660 Brüssel[19]).

Schweißtuch der Veronika.
F. Mantua p. 5 A. 4 L. — J. Troyen f.
Flucht nach Ägypten.
Fetti p. 4 A. 5 L. — v. Hoy d. Offenbeck f.
Der alte Tobias, die Toten begrabend.
D. Fetti p. 2 A. 4 L. — Qu. Boel f.
Das Gleichnis von den Blinden, die Blinde führen.
D. Fetti p. 3 A. 4 L. — Qu. Boel f.
Darstellung aus der Tobias-Geschichte.
D. Fetti p. 3 A. 4 L. — Qu. Boel f.
Der tote Leander.
D. Fetti p. 3 A. 5 L. — T. van Kessel f.
Der Triumph der Galathee.
D. Fetti p. 3 A. 5 L. — Qu. Boel f.
Die Befreiung der Andromeda.
D. Fetti p. 2 A. 5 L. — Qu. Boel f.
Pietà.
Fetti P. 4½ A. 9 L. — v. Hoy d. et Offenbeck f.
Heilige Margarethe.
D. Fetti p. 5 A. 3 L. — Qu. Boel f.
Die Vermählung der hl. Katharina.
D. Fetti p. 14 A. 8 L. — F. Lisebetius f.

---

18) Auch hier muß Goliath gelesen werden.
19) Publiziert im Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. VII, 1888.

5.

Prager Inventarium über die in der allhiesigen Kaiserlicher Schatz- und Kunstcammer befundenen Mahlereien und anderen Sachen nemblich: in der ersten Galleria. 7. April 1718[20]).

Nr. 73. Fetti. Der verlohrene Sohn.
Nr. 74. Fetti. Der evangelische Hausvater, so Krumpe und blinde zu zu seiner Mahlzeit ladet.
(Nr. 57 1 Elen h. 17 Zoll br. brauner Rahmen auf Holz[21])).
Nr. 75. Fetti. Der Traumb Jakobs.
(Nr. 139. 0,23 z. h. 0,17 z. br. br. R. auf Leinwand.)
Nr. 76. Fetti. Die canaeische Parabl von dem Knecht so seinen Mitknecht erdrosseln will.
(Nr. 58. 0,23 z. h. 0,17½ z. br. br. R. auf H.)
Nr. 77. Fetti. Die Parabl von dem Feind, so den üblen Samen aussäet.
(Nr. 144. 1,0 z. h. 0,18 z. br. R. auf H.[22])
N. 78. Fetti. Ein Parabl von dem Hausvater, so die weingarten arbeiter zur Arbeit schaffen thuet.
(Nr. 208. 1,1 z. h. 0,18 z. br. br. R. auf H.)
Nr. 79. Fetti. Die Parabl von dem Schaffler so das verlorene Schaffl auf der Achsel traget.
(Nr. 323. 0,23 z. h. 0,17 z. br. br. R. auf H.)

In der anderen Galleria.

Nr. 171. Fetti. David und Goliath[23]).
(Nr. 182. 2,12 z. h. 1,21 z. br. schwartz u. vergoldter R. auf L.)
Nr. 210. Fetti. Der junge Tobias.
Nr. 211. Fetti. Der Samariter.
(Nr. 275. 1,4 z. h. 1,9 z. br. br. R. auf H.)
Nr. 228. Fetti. Die Artemisia.
(Nr. 389. 1,6½ z. h. 0,18 z. br. br. R. auf H.)
Nr. 331. Fetti. Das Weib aus dem Evangelio, so den verlorenen Groschen suchet.
(Nr. 258. 0,22 z. h. 0,17 z. br. br. R. auf H.)
Nr. 256. Fetti. Kopia. Ein altes sacrificium.
(Nr. 236. 1,3 z. h. 0,18 z. br. vergoldt u. schwartzer R. auf H.)
Nr. 260. Fetti. Ein Blinder so den anderen führet, und beide in eine Grube fallen.
(Nr. 257. 0,22 z. h. 1,5 z. br. verg. u. schw. R. auf H.)
Nr. 270. Fetti. Wie das Tuch sambt unterschiedlichen Thieren sanct Petro erscheinet ex actibus apostulorum.

---

[20]) Publiziert im Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. X, 1889.

[21]) Die in Klammern beigefügte zweite Nummerierung mit der Angabe der Maße in Ellen und Zoll, sowie der Rahmen und Material, stammt aus dem „Inventar der Kunst- und Schatzkammer auf dem Prager Schlosse, 5. Okt. 1737".

[22]) Unter Nr. 231 mit gleichen Angaben findet sich dieses als „ruiniert" angegebene Bild als einziger Fetti in dem „Inventarium der ehedem in der Königl. Schatz- oder Kunstkammer aufbehalten gewesten, dermalen in den Königl. sogenannten Bildersaal übertragenen sachen Okt. 1763 Prag".

[23]) Hier ist eine Korrektur vorgenommen worden in „David das Goliath haupt haltend".

(Nr. 25. 1,9 z. h. 1,13½ z. br. verg. R. auf H.)
Nr. 328. Fetti. St. Peter, so weinet.
(Nr. 20. 1,16 z. h. 1,8 z. br. br. R. auf L. Org. Fetti di Mantova.)
Nr. 361. Fetti. Sankt Paulus.
(Nr. 403. 1,18 z. h. 1,6 z. br. verg. u. schw. R. auf L.)

6.

Storffers Miniaturwerk[24]).

Auf allergnädigsten Befehl Ihro Röm. Kays. u. Königl. Kath. Maj. Caroli VI. ist gegenwärtiges Inventarium durch Herrn Generaldirektor Grafen Bundacker von Altham in folgender Ordnung eingerichtet worden. 1720.

B.

Nr. 14. Die Flucht nach Ägypten von Fetti da Mantova[25]).

D.

Nr. 16. Der verlorene Sohn. v. F. d. M.
Nr. 17. Ein Marktstück. v. F. d. M.

V.

Nr. 198. Heilige Margarethe von Feti da Mantova.
Nr. 308[26]). Die Andrometa v. F.
Nr. 330. Der alte Tobias, wie er die Toten begrabt v. Veti.
Nr. 331. Ein deto Compagnion.
Nr. 342. Ein Stückl worauf blinde Bettler von F. d. M.

Schwarzes Kabinett 1730.

Nr. 151. Der David mit dem Haubte Goliath v. F. d. M.

Letztes Inventarium anno 1733.

Nr. 53. Ein Stück aus dem Ovidio, von Fety d. M.
Nr. 55. Ein Stück aus dem Ovidio, wie die Wasser-Nymphen den ertrunkenen Leander aus dem Wasser herausziehen v. F. d. M.
Nr. 82. Eine kleine Grablegung Christi von F. d. M.[27]).
Nr. 113. Ein Frauenbild mit dem St. Antonio und Heiligen Katherina v. F. d. M.[28]).
Nr. 141. Der Moyses bei dem brennenden Dornbusch von F. d. M.[29]).

---

[24]) K. K. Hofbibliothek, Wien, Min. 75. Das Miniaturwerk Storffers umfaßt drei reich gebundene Folianten, auf Pergament geschrieben und gemalt; fast jeder knappen Bildbeschreibung ist eine miniaturartige Abbildung beigefügt.

[25]) Der Kopist hat hier im Hintergrund geändert; er gibt nur einen See, keine Hügel und Personen.

[26]) Hier ist eine Zimmeransicht mit Fenstern gemalt, unter welchen die folgenden Bilder hängen.

[27]) Der nackte Leichnam auf dem weißen Tuch wird am Oberkörper von einem Greis in gelblich und blauem Gewand gehalten, von einem rot gekleideten Jüngling an den Füßen. Dazwischen eine Frau, nur bis zur Brust sichtbar, und ein Mann.

[28]) Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie, Nr. 118.

[29]) Nr. 113 und 141 sind im Miniaturwerk nicht abgebildet.

7.

„Prodromus zum Theatrum Artis pictoricae", von Franz Stampart und Anton von Prenner[30]).

Blatt 6. Flucht nach Ägypten.
" 8. Flucht nach Ägypten. — Der verlorene Sohn. — Marktplatz.
" 11. Moses.
" 12. Blindenparabel. — Aus der Tobiasgeschichte.
" 22. Schweißtuch der Veronika. — Befreiung der Andromeda.
" 23. Heilige Margarethe.
" 25. Pietà.
" 27. Der tote Leander.
" 28. Triumph der Galathea.

8.

Katalog von Mecheln 1781[31]).

Troisium chambre: Domenicus Feti.
Nr. 21. Moses am Dornbusch.
Nr. 7. Flucht nach Ägypten.
Nr. 15. Vermählung der heiligen Katherina.
Nr. 23. Marktplatz.
Nr. 24. Heilige Margarethe.
Nr. 25. Hero und Leander.
Nr. 26. Triumph der Galathea.

9.

Le collezione venetiane d'Arte e d'Antichita dal secolo XIV ai nostri giorni[32]).

1655, Novembre 30. Di Giovanni Pietro Tirabosco nelle case di S. Canciano e S. Agostino.

Un quadretto copia del Fetti, Historia del Ricco Epulone.
Una Nativita del Signor, copia del Fetti.
Un S. Francesco, copia del Fetti in rama.

1656, Aprile 5. Oggetti d'Arte di Michele Spietra della contrada dei S. S. Apostoli.

Due quadri d'animali vengono dal Fetti.

1657, Novembre 30. Oggetti d'arte posseduti da Gaspare Chechel a S. Lio[33]).

---

30) Publ. von Dr. Heinrich Zimmermann. Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses; Band VII. Das radierte Bildwerk erschien zuerst 1735 bei Johann Peter von Ghelen in Wien. Es zerfiel ursprünglich in zwei Teile; die eigentlichen Bildtafeln mit dem unten angefügten, gereimten Text, der viele der Künstlernamen enthält, waren getrennt von der Galeriebeschreibung, der einige radierte Interieurs beigefügt waren, um eine Vorstellung der Sammlung zu geben.

31) Die Bilder befanden sich damals in Belvedere, jetzt Kaiserl. Hofmuseum, Wien.

32) Cesare Agosto Levi. Venezia 1900.

33) Hier werden die nämlichen Bilder genannt wie in der vorhergehenden Sammlung.

1660, Agosto 27. Cose di Gaspare Malipiero.
Un Tobia di mano del Fetti.

1672, Octobre 6. Schätzung der Bilder eines M. D. Giovanni Gru Pittor — — —
Un detto d'un Dottor del Fetti. d. 50[34]).

1699, Agosto 7 e 31. Oggetti d'arte e quadri di Alessandro Savorgnan a S. Agnese.
Un convito di figurine in piccolo, con architettura, di q. 3½ di maniera del Fetti.

1709, Agosto 12. Quadri di Giorgio Bergonzi.
Un padre che strangola il figlio, in tola, con soaze nera, vien dal Fetti.

1728, Gennaio 13. Oggetti d'arte di Domenico Cottoni a S. Severo.
Un quadro appezo con soaze dorata con fiorami dorati, disse il sudd. Signor Michiel Tician, essere dell'autor Fetti.
Un detto mezzan con soaza dorata disse il detto essere in pittura una Madalena. Pittor Fetti.

1750, Gennaio 2. Cose di Galeazzo Dondi Orologia in Padova. Freggio con dodeci Quadri, nel muro che figuranno li 12 Imperatori, copie del Tiziano, fatte dal Fetti.

1850, Vendita della Galleria Barbarigo.
Tobia, di Domenico Fetti, in tavola, 0,65 m. a. 0,90 l.
Paesaggio, di Domenico Fetti, in tavola, 0,64 m. a. 0,80 l.

III. Literaturnachweis[35]).

Antoldi Francesco: Guida pel forestieri... Mantova 1816.

Archives de l'Art français, Documents IV, S. 222; VI, S. 31.

Arco Carlo d': Delle Arte e degli Artifici di Mantova, 1857. Mantova Bd. I, S. 81, 82; Bd. II, S. 155ff, 213, 214, 246.

Arco Carlo d': Raccolta di cronisti e docum. Storia Lomb. ined. Milano 1857.

Arte L': 1900, S. 223; 1909, S. 225; 1910, S. 147.

Baglioni Giov.: Le Vite de Pittori 1644. S. 147.

Baldinucci Fil.: Notizie de professori del disegno. Firenze 1681 bis 1720. 1846, Bd. III, S. 282.

Bailly: Invent. de Tabl. du Roy 1899, S. 660.

Bertolotti A.: Artisti in relazione coi Gonzaja, Signori di Mantova, Modena 1885.

Blanc Ch.: Le trésor de la curiosité. Paris 1857.

Bollettino d'Arte: 1908, S. 85.

Boyer, Marquis d'Argens: Examen critique des différentes Ecoles de Peinture. Berlin 1768. § 69. S. 418ff.

Bryan: Dictionary of Painters and Engravers. London 1903.

Bullet. de l'hist. de l'Art français 1911, S. 244.

---

34) d = doppie.

35) Einen großen Teil der Literaturnachweise verdanke ich Herrn Prof. Ulr. Thieme.

Burckhardt Jak.: Cicerone II, 3, 1012 i, 1.

Cadioli Giov.: Descrizione delle pitture di Mantova. Mantova 1763.

Campori G.: Gli Artisti Italiani e stranieri negli Stati Estense Modena 1845.

Campori G.: Cataloghi dei quadri.

Carboni: Pitture e Sculture a Brescia. S. 181.

Champier-Roger Sandroz: Le palais Royal I, 1909, S. 508.

Cohen: Livres à Gravures 1912.

Deville: Index du Mercure de France, 1910.

Dezallier d'Argensville: Voyage pittoresque de Paris. Paris 1751. V. Ed. 1778, S. 112, 331, 335.

Endres J. A.: Albrecht Dürer und Nicolaus von Kusa. München 1912.

Engberth W. v.: Beschreibendes Verzeichnis des K. K. Hofmuseums, 1881—86.

Emporium: Vol. XIV (1901), Nr. 83. XXVII, Nr. 158, S. 138.

Félibien-Entretiens: II, 1688, S. 102.

Ferri Pasqu: Catal. Racc. di disegni. Firenze 1870, S. 46.

Fonseca Ant.: De Basilica S. Laurentii in Damaso, Fani 1745, Liber II, Cap. XII.

Freise Curth: Pieter Lastmann. Leipzig 1910, S. 137.

Frimmel Theod. v.: Kleine Galeriestudien. Bamberg 1893.

Frimmel Theod. v.: Galeriestudien I, Cap. III, 1899.

Füssli J. N.: Allgemeines Künstlerlexikon. Zürich 1779. I. Bd.

Füssli Hans Heinrich: Neue Zusätze. Zürich 1824.

Gazette des Beaux Arts: IV, S. 22; VII, S. 231; XVIII, S. 18, S. 403; XXIV, S. 503.

Goethe: „Dichtung und Wahrheit", II. Teil, X. Buch.

Grimm H.: Über Künstler und Kunstwerke. Berlin 1867. S. 69.

Guiffrey: Comptes de Bâtiments du Roi. Paris 1881—1897. Vol II, vol. 586, 664.

Gurlitt: Die deutsche Kunst des 19. Jahrh. 1899.

Heinecke: Idée Générale. 1771.

Intra Giov.: La cattedrale di Mantova. Mantova 1886.

Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien. I. 2. Teil. VII. X. XII.

Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. Berlin. Reg. I, 78, X.

James Ralph: Paintres and their works. London 1897, S. 23.

Kataloge folgender Gemäldesammlungen:

Bamberg, Städt. Kunst- und Gemäldesammlung,
Bergamo, Accademia Carrara,
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum,
Bologna, Museo,
Budapest, Museum der schönen Künste,
Cambridge, Fitzwilliam-Museum.

Darmstadt, Großherzogl. Hessisches Landesmuseum,
Dresden, Kgl. Gemäldegalerie,
Edinburg, National Gallery,
Florenz, Galleria Corsini,
Pitti,
Uffizien,
Glasgow, Gallery,
Grenoble, Musée,
Haag, Musée Royal,
Hampton Court,
Hermannstadt, Baron Bruckenthalsches Museum,
Innsbruck, Ferdinandeum,
Kopenhagen, Kgl. Galerie,
Mailand, Museo Poldi Pezzoli,
Mantua, Accademia Virgiliana,
Modena, Reale Galleria Estense,
Montpellier, Musée Fabre,
Moskau, Sammlung Rommiantzoff,
München, Kgl. Alte Pinakothek,
Nantes, Musée,
Oldenburg, Augusteum,
Paris, Louvre,
Petersburg, Eremitage,
Pommersfelden, Gräfl. Schönbornsche Gemäldegalerie,
Prag, Gräfl. Nostitzsche Galerie,
Riga, Stadtische Gemäldegalerie,
Rom, Galleria Barbarini,
Galleria Borghese,
Galleria Corsini (Museo Nazionale),
Galleria Doria,
Konservatorenpalast,
Rouen, Musée,
Schleißheim, Kgl. Galerie,
Stockholm, Nationalmuseum,
Venedig, Accademia,
Verona, Museo Civico,

Kugler: Geschichte der Malerei.

Kunstchronik: (S. A. Seemann.) N. F. IV, S. 538; VI, S. 33.

Lampe Louis: Signatures et Monogrammes des Peintres. Paris 1898, Bd. III, S. 718.

Lanzi Luigi: Storia Pittoria. Pisa 1815, II, S. 184; IV, S. 22.

Lermolieff: Gall. Borghese e Doria Pamf Hili.

Lermolieff: Die Galerien von München und Dresden.

Levi Ces. Ag.: Les collezione venetiane. Venezia 1900.

Lussio Al.: La Galleria di Gonzaja. Milano 1913.

M... Abrégé de la vie des plus fameux peintres. Paris 1765. Vol. I, S. 37.

Magni Bas.: Storia dell'Arte Italiana. Roma 1902.

Malvasia C. C.: Felsina Pittrici. Bologna 1678. Parte quarta.
Matteucci Vitt.: Le Chiese Artistiche del Mantova. Mantova 1902. S. 52, 74, 75, 457.
Mariette P.: Description sommaire des Desseins. Paris 1741. S. 55.
Mireur Dict. de Ventes d'Art, III, 1911.
Mitteilungen der K. K. Zentralkommission Wien. N. F. II, S. 48. X, S. 216.
Monatshefte für Kunstwissenschaft. II. Jahrg., 4. Heft, 1911, S. 185.
Müller: Künstlerlexikon 1860.

Nagler: Künstler und Monogrammisten 1860, Bd. I u. II.
Nibby Ant.: Roma nell'anno 1838. I. Teil (1839), S. 294.
Nouvelles Archives de l'Art fr. XII. (Reg. X—XII.)

Orlandi Ant.: Abcedario Pittorico. Bologna 1728. S. 132.

Parthey G.: Deutscher Bildersaal. 1863. I. Bd., S. 429ff. II. (1864.) 847.
Pescasio M.: Guida di Mantova, 1905.
Posse: H.: Die ital. Malerei im 17. Jahrh. Berliner Galeriewerk 1906.
Pungilioni L.: Memorie Istoriche di Ant. Allegri Parma 1867. III. Bd., S. 206.

Ramdohr: Ital. Reisen. Leipzig 1787.
Repertorium für Kunstwissenschaft. XII, S. 46; XVI. XXXIV, S. 123.
Réunion de Soc. des B. Arts XXXVI. 1912. S. 166.
Richesses d'Art, Province, Mancio. I, II, III, VI.
Roisecco Greg: Roma anticha e moderna. Roma 1750, II. Bd., S. 45.
Roisecco Nicol.: Desgl. Roma 1765, S. 136.
Romberg-Faber: Künstlerlexikon. 1848.
Rosenbusch-Fiorillo: Geschichte der Malerey in Rom. 1798.
Rosenbusch-Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste. I, S. 171, 403; II, S. 371.
Rosini Giov.: Storia della Pittura Italiana. Pisa 1846. VI. Bd., Cap. V, S. 121.
Rossi: Descrizione di Roma moderna. Roma 1708, S. 290.

Schmerber H.: Betrachtung der ital. Malerei im 17. Jahrhundert. Straßburg 1906, S. 126ff.
Segna: Guida da Mantova 1866.
Seubert: Künstlerlexikon.
Singer: Allgemeines Künstlerlexikon 1895.
Susanni Gab.: Nuova Prospetto. Mantova 1830, S. 16, 30, 45, 52, 125, 134.

Ticiozzi Stef.: Dizinario fino al 1800. Milano 1808.
Titi: Studia di Pittura. Roma 1674, S. 128.
Titi: Ammastramento. Roma 1686, S. 99, II. Aufl.
Titi: Nuova Studia di Pittura. Roma 1721 (IV. Aufl.).

Titi: Descrizione delle Pitture. Roma 1763, S. 122.

Venturi Ad.: Le Gallerie nazionale Italiane. 1893.

Venturi Ad.: La Reale Galleria estense in Modena. 1883.

Volkmann J. D.: Historisch kritische Nachrichten aus Italien. Leipzig 1777.

Waagen H.: Kunstwerke und Künstler in England und Paris. Berlin 1837. I., II., III.

Waagen H.: Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipzig 1843.

Waagen H.: Treasures of Art in Great Britain. London 1854. I.—III., S. 7, 22, 322, 383, 483.

Waagen H.: Gall. and cabin of Art in Great Britain. 1857, S. 470, 489, 503.

Waagen H.: Vornehmste Kunstdenkmäler in Wien 1866.

Watelet M.: Histoire de la Peinture. Paris 1792.

Weiner-Liphardt: Les anciennes Ecoles de Peinture dans les Palais etc. Russes 1910, S. 107.

Wölfflin Heinrich: Albrecht Dürer. München 1905 (1908), S. 291.

Zani Pietro: Enciclopedia metodica. Parma 1817. Parte sec. Vol. I—III.

Zanotto: Nuovissima Guida di Venezia. 1856.

Zeitschrift für bild. Kunst. I.,S. 79; IX., S. 272; XI., S. 132.

Lebenslauf.

Ich, Mary Endres-Soltmann, wurde am 20. Februar 1889 zu Fürstenfeldbruck bei München geboren und besuchte nach Absolvierung des üblichen Töchterschulunterrichts von 1905 bis 1909 das Mädchengymnasium zu München. Das Abiturientenexamen bestand ich ebendort auf dem Wittelsbacher Gymnasium im Juli 1909. Von Ostern 1910 an besuchte ich die Universitäten zu München und Wien, um mich dem Studium der Kunstgeschichte zu widmen, und bereiste einen großen Teil der Kunststätten des Kontinents. Mit der vorliegenden Arbeit über Domenico Fetti wurde ich an der Universität München im Dezember 1913 magna cum laude zum Dr. phil. promoviert. Zu besonderem Dank verbunden bin ich meinen Lehrern Prof. Max Dvořák in Wien und Prof. Heinrich Wölfflin in München.